اردو افسانہ

روایت اور مسائل

مکتبہ جامعہ انجمن ترقی اردو جامع مسجد دہلی

اردو افسانہ

روایت اور مسائل

مجموعۂ مقالات ہند و پاک اردو افسانہ سیمینار
مع منتخب مقالات

مرتبہ

پروفیسر گوپی چند نارنگ
صدر شعبۂ اردو
جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس
گلی عزیز الدین وکیل۔ ڈاکٹر مرزا احمد علی مارگ، لال کنواں دہلی ۱۱۰۰۰۶

URDU AFSANAH
RIWAYAT AUR MASAIL

EDT. BY

PROF. GOPI CHAND NARANG

سالِ اشاعت	۱۹۸۱ء
تعداد	۱۰۰۰
قیمت	۷۵ روپے
خوش نویس	کفیل احمد سہیل احمد ملک
سرورق	خلیق ٹونکی
ناشر	محمد مجتبیٰ خاں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۱۰۰۰۶ (فون ۵۲۶۱۶۲)
مطبع	گلوب آفسیٹ پریس، دہلی ۱۱۰۰۰۶

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

گلی عزیز الدین وکیل۔ ڈاکٹر مرزا احمد علی مارگ، لال کنواں دہلی۔

ہند و پاک رابطۂ رفاقت

کے نام

اُردو زبان جس کی آج بھی

بہترین بنیاد گذار

ہے

ہجومِ سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

غالب

فہرست

اُردو افسانہ

فن، تکنیک، روایت

پریم چند: فکر و فن

عہد ساز افسانہ نگار

منٹو، کرشن، بیدی، عصمت، قرۃ العین حیدر

نیا افسانہ
مسائل اور تجزیہ

ابتدائیہ

اُردو کی نثری اصناف میں افسانے کو جو مرکزیت حاصل ہے اور بیسویں صدی میں اس صنف نے جو ترقی کی ہے، وہ ہر لحاظ سے اس قابل ہے کہ اس پر توجہ کی جائے۔ ایک طرف تو ماضی کی شاندار روایت ہے، اور دوسری طرف جدید افسانے کے اظہاراتی تجربے، فنی بلندیاں اور نئے نئے مسائل ہیں جو قابلِ غور ہیں۔ نیا افسانہ دراصل اس وقت ایک ایسے دوراہے پر کھڑا ہے جہاں اس کو خود معلوم نہیں کہ اس کی اگلی منزل کیا ہے۔ وہ ایک ایسے آئینے کے رُوبرو ہے جو شکستوں سے چور ہے۔ آزادی کے بعد جو نسل سامنے آئی تھی، اس کے پاس بغاوت کی مقدس آگ بھی تھی اور عزم و ولولے کا وہ تیشہ بھی جو رسمیات کے بے ستوں کو کاٹ کر رکھ دیتا ہے۔ ادب کی تاریخ میں منظر نامہ تو آئے دن بدل سکتا ہے، لیکن مزاج کہیں صدیوں میں بدلا کرتا ہے۔ آزادی کے بعد شاعری کی طرح افسانے میں بھی پورے آدمی کو سمجھنے، زندگی کے تمام مناظر و کوائف کو نظر میں رکھنے، اس کے سیاہ و سفید ہر پہلو کو پرکھنے اور خارجی و باطنی تمام تقاضوں کو سمونے اور انسان کو ایک معنوی واحدہ، ایک محشرِ خیال اور ایک جہانِ آرزو کے طور پر دیکھنے اور دکھانے کی تڑپ پیدا ہوئی۔ اسلوب و اظہار کی سطح پر لفظ کی معنیاتی کائنات، اس کے تہہ در تہہ رشتوں، علامتی، تجریدی اور تمثیلی پہلوؤں اور منطقی معنی سے قطع نظر معنی کے معنی، اور ان کے معنیاتی انسلاکات کے تخلیقی امکانات کی جستجو ذہنی سفر کا حصّہ بن گئی۔ لیکن اس زبردست ذہنی سفر نے بعض بنیادی سوال بھی پیدا کیے، یعنی نئی کہانی نے نہایت بے رحمی سے فرسودہ ڈھانچے سے نجات حاصل کرنے کی کوشش کی۔ لیکن کیا نئی کہانی جس حد تک وہ نئی ہے، کہانی نہیں ہے؟ یا جس حد تک وہ کہانی ہے، وہ نئی نہیں ہے؟ کیا کہانی کا کہانی پن فرسودہ ڈھانچے کا ایسا عنصر ہے جس کا رَد لازم ہے؟ کہانی خواہ وہ کتنی ہی انام، تجریدی، استعاراتی، تمثیلی، علامتی یا فنطاسیائی

ہو، کیا کہانی پن کے بغیر اس کی تشخیص ممکن ہے؟ نیز یہ کہ نئی کہانی کی جمالیاتی حدود کیا ہیں؟ شعری وسائل اور شعری اظہار نئی کہانی کی تخلیقیت، تہہ داری اور گہری معنویت کے عناصر ہیں لیکن کیا اس کے باوصف کہانی کا اپنے تشخص پر اصرار مستحسن نہیں؟ کہانی اور دھرتی کا رشتہ اس لمحے سے چلا آتا ہے جب کہانی نے کسی گپھا میں آدم کی باس پائی تھی۔ نئی کہانی زمان ومکاں کے منطقی رشتوں کو لاشعوری سطح پر بدل دینے پر قادر سہی لیکن زمین وآسماں کی وسعتوں میں اسے کہیں تو پیر ٹکانے ہی پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی لمحے میں سانس تو لینی ہی پڑتی ہے؟ کہانی کتنی ہی آفاقی اور باطنی ہو، کیا واضح یا پوشیدہ طور پر وہ ہمیشہ سماج اور معاشرے سے جڑی نہیں رہتی؟ یہ اور ایسے بیسیوں سوال محرک تھے اس تاریخی اور یادگار ہند و پاک اردو افسانہ سیمینار کے جو جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ۲۹، ۳۰ اور ۳۱ مارچ ۱۹۸۰ء کو منعقد ہوا۔ اس میں ہندوستان اور پاکستان کے ممتاز دانش ور، ادیب اور افسانہ نگار پہلی بار کسی یونی ورسٹی سیمینار میں شریک ہوئے، اور سب نے مل کر ایک نثری صنف کے مسائل پر غور کیا۔ کہنے کو تو یہ ہند و پاک سیمینار تھا، لیکن واقعتاً اس کی حیثیت بین الاقوامی تھی کیونکہ اس میں ہندوستان اور پاکستان کے علاوہ روس، امریکہ، سعودی عرب، برطانیہ اور ناروے سے بھی ادیبوں اور تخلیقی فن کاروں نے شرکت فرمائی۔ پاکستان سے اس میں شرکت کے لیے ڈاکٹر وزیر آغا، جناب انتظار حسین اور جناب احمد ہمیش بطورِ خاص تشریف لائے۔ سیمینار کے آغاز میں نائب صدر جمہوریۂ ہند عالیجناب محمد ہدایت اللہ صاحب، چانسلر جامعہ ملیہ اسلامیہ کا پیغام پڑھ کر سنایا گیا جس میں انھوں نے سیمینار کے انعقاد پر مسرت کا اظہار کیا تھا اور اس کی کامیابی کے لیے حوصلہ افزا کلمات کہے تھے۔ سیمینار کا افتتاح وزیرِ خارجہ حکومتِ ہند جناب پی۔ وی۔ نرسمہا راؤ نے کیا۔ انھوں نے اس موقع پر جن خیالات کا اظہار کیا، وہ اس لحاظ سے یادگار رہیں گے کہ وہ رسمی خیالات نہ تھے۔ ان کا خیال انگیز افتتاحیہ خطبہ اپنی ادبیت اور جامعیت کی وجہ سے زیرِ نظر کتاب میں شامل کیا جا رہا ہے۔

اس اجلاس کا خطبۂ خصوصی اردو افسانے کی انتہائی محترم اور ممتاز شخصیت راجندر سنگھ بیدی نے "اردو افسانہ: اظہار کے چند مسائل" کے عنوان سے پیش فرمایا۔ صدارتی تقریر جناب انور جمال قدوائی، وائس چانسلر جامعہ ملیہ اسلامیہ نے کی اور اردو افسانے کی روایات اور مسائل پر نہایت مثبت انداز میں اظہارِ خیال کیا۔ افتتاحی اجلاس اقبال کے ترانۂ ہندی

سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا" سے شروع ہوا اور قومی ترانہ "جن گن من" پر اختتام پذیر ہوا۔ اس موقع پر جامعہ ملیہ اسلامیہ کی ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری میں "پریم چند اور ادو فکشن" کے عنوان سے ایک اہم نمائش کا اہتمام بھی کیا گیا تھا جس کا افتتاح پروفیسر آل احمد سرور نے فرمایا۔

تین دن کے اِس سیمینار میں چھ اجلاس ہوئے۔ پہلا اجلاس "پریم چند کا ورثہ" کے عنوان سے ہوا جس کی صدارت پروفیسر آل احمد سرور نے کی۔ دوسرا اجلاس "عہد ساز افسانہ نگار: منٹو، کرشن، عصمت" کے موضوع پر تھا جس کی صدارت محترمہ قرۃ العین حیدر نے کی۔ تیسرا اجلاس "اردو افسانہ پاکستان میں" اور چوتھا اجلاس "اردو افسانہ ہندوستان میں" کے موضوع پر تھا۔ ان کی صدارت بالترتیب پروفیسر خواجہ احمد فاروقی اور ڈاکٹر وزیر آغا نے کی۔ پانچواں اجلاس "اردو افسانہ: اظہار کے مسائل" اور چھٹا اجلاس "نیا افسانہ نئے رویّے" کے لیے وقف تھا، ان کی صدارت بالترتیب جناب انتظار حسین اور پروفیسر محمد عمر میمن نے کی۔ اس سیمینار میں روس سے پروفیسر اناتولی اتانیف، امریکہ سے پروفیسر محمد عمر میمن، مسز لنڈا وینٹنک، سعودی عرب سے صلاح الدین پرویز، ناروے سے ہرچرن چاولہ اور لندن سے محسن شمسی شریک ہوئے۔ سیمینار میں جن حضرات نے مقالے پڑھے ان کے اسمائے گرامی ہیں:

پروفیسر آل احمد سرور، راجندر سنگھ بیدی، ڈاکٹر وزیر آغا، انتظار حسین، پروفیسر خواجہ احمد فاروقی، احمد ہمیش، پروفیسر محمد عمر میمن، مسز لنڈا وینٹنک، پروفیسر وحید اختر، شمس الرحمٰن فاروقی، باقر مہدی، محمود ہاشمی، وارث علوی، محمد یوسف ٹینگ، بلراج کومل، پروفیسر حامدی کاشمیری، دیویندر اسّر، فضیل جعفری، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر شمیم حنفی، ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی، قمر احسن، مہدی جعفر اور پروفیسر گوپی چند نارنگ

ان کے علاوہ ذیل کے تخلیقی فن کاروں اور ادیبوں نے بھی شرکت فرمائی اور بحثوں میں حصہ لیا:

عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، بیگم صالحہ عابد حسین، میر احمد شیخ، دیویندر ستیارتھی، رام لال، کلام حیدری، جوگندر پال، انور عظیم، بلراج مینرا، کمار پاشی،

جیلانی بانو، غیاث احمد گدی، احمد یوسف، آمنہ ابوالحسن، ستیش بترا، شوکت حیات، رضوان احمد، ڈاکٹر صغریٰ مہدی، کنور سین، علی باقر، عبدالصمد، حمید سہروردی، ہاجرہ شکور، شمس الحق، سید عارف، سید محمد اشرف، ناز صدیقی، طارق چھتاری، عتیق الرحمٰن۔

—— ڈاکٹر خلیق انجم، ڈاکٹر مغنی تبسم، ڈاکٹر اطہر پرویز، ڈاکٹر احمد سجاد، ڈاکٹر ابوذر عثمانی، ریاست حسین فاروقی، معین زیدی، ذہین نقوی، شاہد ماہلی، ع۔حامد، واجد سحری، شاہد پرویز اور محمد صابرین نے مندوبین کی حیثیت سے شرکت فرمائی۔

مندرجہ بالا مندوبین کے علاوہ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، دہلی یونی ورسٹی، جواہر لال نہرو یونی ورسٹی، جامعہ ملیہ اسلامیہ اور کئی دوسری دانش گاہوں کے اساتذہ اور اسکالروں نے بھی شرکت فرمائی، اور مقامی اداروں اور انجمنوں کے نمائندے اور اراکین بھی بہت بڑی تعداد میں سیمینار میں شریک ہوئے۔

اس ہند و پاک سیمینار کے انعقاد میں سفیر کبیر پاکستان جناب عبدالستار صاحب، پریس کونسلر سفارت خانۂ پاکستان جناب منیر احمد شیخ، جناب حکیم عبدالحمید صاحب، جناب مالک رام صاحب، جناب یونس سلیم صاحب، پروفیسر آل احمد سرور، شمس الرحمٰن فاروقی، محمود ہاشمی، راما چندرن نائر، فاطمہ عبداللہ، ڈاکٹر ظہور محمد خاں، ڈاکٹر اصغر وجاہت، احمد سعید عثمانی، حاجی انیس دہلوی اور بیسیوں دوسرے حضرات نے مدد فرمائی، ان سب کرم فرماؤں کا ذکر فرداً فرداً ناممکن ہے۔ اداروں میں غالب اکیڈمی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ساہتیہ اکیڈمی، انجمن ترقی اردو (ہند) امریکن انسٹی ٹیوٹ آف انڈین اسٹڈیز، انڈین کونسل فار کلچرل ریلیشنز، ادارہ "شمع"، ادارہ "تیز گام" اور کئی دوسرے اداروں کے پرجوش تعاون کے بغیر یہ سیمینار اس وسیع پیمانے پر ہرگز منعقد نہیں ہو سکتا تھا۔ جناب بلراج مینرا اور ان کے ادارہ "شعور" نے پروگرام نامہ اور سوینیر کی اشاعت کی ذمہ داری قبول فرما کر ناممکن کو ممکن بنا دیا اور ایسا خوبصورت کتابچہ شائع کیا جو ہر لحاظ سے اس سیمینار کے شایانِ شان تھا۔ ہر روز بزمِ مقالات کے بعد "شامِ افسانہ" کا اہتمام کیا گیا۔ پہلی شامِ افسانہ غالب اکیڈمی میں، دوسری ایوانِ غالب میں، تیسری ساہتیہ اکیڈمی میں اور چوتھی اردو گھر، انجمن ترقی اردو (ہند) میں منعقد ہوئی جن میں

ہزاروں کی تعداد میں سامعین شریک ہوئے اور اردو کے ممتاز افسانہ نگاروں کی تخلیقات کو انتہائی دلچسپی اور انہماک سے سنا گیا۔

مندوبین کی عام رائے تھی کہ حصولِ آزادی کے بعد یہ اردو کا سب سے بڑا اور سب سے شاندار سیمینار تھا۔ قومی پریس، ریڈیو، ٹیلی ویژن، اخبارات، رسائل و جرائد نے اس امر کا بار بار اظہار کیا کہ اس سیمینار سے اردو فکشن کے لیے بالخصوص اور اردو زبان و ادب کے لیے بالعموم بہتر فضا تیار ہوئی ہے۔ مبصرین نے اس بات کو تسلیم کیا کہ اس سیمینار سے اردو افسانے پر غور و فکر کی ایک نئی روایت کا آغاز ہوا ہے جس کے اثرات دیر پا ہوں گے۔ سبھی نے جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر، شعبۂ اردو کے اساتذہ، اسکالروں، طلبا اور طالبات اور راقم الحروف کو اس تاریخی سیمینار کے لیے مبارک باد دی۔ راقم الحروف نے مقالہ نگار حضرات، افسانہ نگاروں، غیر ملکی مندوبین، شرکا، منتظمین اور سامعین کا پر تپاک شکریہ ادا کرتے ہوئے کہا کہ کوئی بھی سیمینار کسی مسئلے کا حل نہیں ہوتا چنانچہ ہم نے بھی نہ فیصلے کیے ہیں، نہ حکم لگائے ہیں، البتہ اگر اس مذاکرے نے سنجیدہ علمی غور و فکر کی فضا تیار کی ہے، سوال اٹھائے ہیں اور مسائل پر غور و خوض کی دعوت دی ہے تو ہماری سعی کچھ ایسی رائگاں بھی نہیں گئی۔ راقم الحروف نے وسائل کی کمی کا بطورِ خاص ذکر کیا، اور کہا کہ اگر اس کے باوجود کامیابی ہوئی ہے تو یہ صرف شرکا، احباب، اساتذہ، طلبا اور رفقا کے تعاون، محبت، اخلاص، اشتراک اور گرم جوشی کی وجہ سے ممکن ہو سکا ہے۔ سیمینار کی آخری شام سفیر کبیر پاکستان نے "گلِ رعنا" میں عشائیے کے موقع پر استقبالیہ کلمات کہتے ہوئے اس مذاکرے کو ایک یادگار ادبی کارنامہ قرار دیا۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شعبۂ اردو میں سنجیدہ اور علمی سیمیناروں کی روایت خاصی راسخ ہو چکی ہے۔ ۱۹۷۵ء میں "انیس سیمینار" ۱۹۷۶ء میں "جدید اردو ادب میں زبان کا تخلیقی استعمال سیمینار" ۱۹۷۷ء میں "اقبال سیمینار" ۱۹۷۸ء میں "لغت نویسی سیمینار" اور ۱۹۸۰ء میں "عابد حسین سیمینار" منعقد ہو چکے ہیں — "ہند و پاک اردو افسانہ سیمینار" اس سلسلے کی چھٹی کڑی تھا۔ ان تمام سیمیناروں کی روداد یں مرتب ہو چکی ہیں اور کتابت و طباعت کے مختلف مراحل میں ہیں۔ امکان ہے کہ انیس اور اقبال سے متعلق کتابیں اسی سال منظرِ عام پر آجائیں گی، لیکن چونکہ اردو کے اشاعتی کاموں میں خاصی تاخیر ہوتی ہے،

افسانہ سیمینار کے مقالات کی اشاعت کے بارے میں جب ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس نے پیش کش کی، تو میں نے اسے منظور کر لیا۔ میں جناب محمد مجتبیٰ خاں کا ممنون ہوں کہ ان کی توجہ اور کوشش کی بدولت یہ کتاب وقت پر شائع ہو رہی ہے۔ اس کی کتابت و طباعت، اُن کی سلیقہ مندی اور دلسوزی کی مظہر ہے۔ چونکہ ان کی فرمائش تھی کہ یہ مجموعہ اردو افسانے پر ہر لحاظ سے ایک مکمل کتاب بن جائے، اس لیے افسانے سے متعلق پہلے کے بعض منتخب مضامین بھی اس میں شریک کر لیے گئے ہیں، ایسے مضامین کا ماخذ اختتام پر درج کر دیا گیا ہے۔ اس مجموعے کی تیاری میں شعبۂ اردو کے جن رفقا اور اساتذہ نے مدد فرمائی، ان کی فہرست طویل ہے اور فرداً فرداً سب کا ذکر ممکن نہیں، تاہم ڈاکٹر محمد ذاکر، ڈاکٹر حنیف کیفی، ڈاکٹر سید فرحت حسین اور شمس الحق نے جو مدد فرمائی، اس کے لیے بدل ممنون ہوں۔ ان سب کا اشتراک، اخلاص اور تعاون اگر شاملِ حال نہ ہوتا تو یہ کتاب اس صورت میں ہرگز شائع نہ ہو سکتی تھی۔

۲۶ر دسمبر ۱۹۸۰ء
جامعہ ملیہ اسلامیہ

گوپی چند نارنگ

خطبہ افتتاحیہ مرکزی وزیرِ خارجہ جناب نرسمہا راؤ
ہندو پاک اُردو افسانہ سیمینار، جامعہ ملیہ اسلامیہ

جناب صدر، خواتین و حضرات!

جامعہ ملیہ اسلامیہ ایک آزاد تعلیمی درس گاہ ہے جو تحریکِ آزادی کے زمانۂ شباب میں تحریکِ عدم تعاون کی کوکھ سے ۲۵ر اکتوبر ۱۹۲۰ء کو علی گڑھ میں پیدا ہوئی اور تقریباً پانچ سال بعد ۱۹۲۵ء میں علی گڑھ سے دہلی میں منتقل ہوئی۔ اس کے بانیوں میں وہ تمام قومی رہنما شامل ہیں جنھوں نے اس کے قیام کے لیے سرگرم کوششیں کیں یعنی مہاتما گاندھی، مولانا محمد علی، حکیم اجمل خاں، ڈاکٹر مختار احمد انصاری اور ڈاکٹر ذاکر حسین۔ اس کا افتتاح شیخ الہند حضرت مولانا محمود حسن کے افتتاحی خطبے سے ہوا اس کے نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ ایسی یونیورسٹی ہے جو بیک وقت قومی بھی ہے اور اسلامی بھی۔ پچھلے ساٹھ سال کے تجربے اور عمل سے ثابت ہو گیا ہے کہ قومیت اور مذہب میں کوئی تضاد نہیں ہے بلکہ ان کے اجتماع سے اُن کی معنویت میں گہرائی اور وسعت پیدا ہو جاتی ہے جامعہ کی دوسری خصوصیت آزادی پسندی ہے یعنی یہ اپنے منصوبوں، اپنے پروگراموں اور اپنے طریقۂ کار میں حکومت اور سماج دونوں سے آزاد ہے بقول ڈاکٹر ذاکر حسین مرحوم "یہی نہیں کہ تعلیم حکومت کے اثر سے آزاد ہو، سیاسی جماعتوں کے اثر سے آزاد ہو بلکہ ناواقف شخصیتوں اور غلط رجحانات رکھنے والی ٹولیوں کے اثر سے بھی پاک ہو" چنانچہ برطانوی اقتدار کے زمانے میں جامعہ ملیہ اسلامیہ نے حکومت سے کوئی تعلق نہیں رکھا اور محض قوم کی اعانت سے نہ صرف قائم رہی بلکہ اس نے اپنی تعلیمی خدمات اور خصوصیات کی

وجہ سے بڑی شہرت حاصل کی البتہ آزادی کے بعد چونکہ حکومت اپنی تھی اس لیے اِس شرط پر، مالی امداد کی پیش کش کو اس نے قبول کر لیا کہ حسبِ معمول جامعہ اپنے اصولِ تعلیم اور طریقِ تعلیم میں بالکل آزاد رہے گی۔ چنانچہ اسے طویل عرصے سے حکومت سے امداد مل رہی ہے اور پہلے کی طرح جامعہ کو اب بھی تعلیمی آزادی حاصل ہے۔ مجھے یہ معلوم ہو کر خوشی ہوئی ہے کہ جامعہ میں جہاں ایک طرف نرسری اور اسکول کی تعلیم کا انتظام ہے وہاں دوسری طرف اس میں پوسٹ گریجویٹ شعبوں اور فیکلٹیوں کے ذریعہ اعلیٰ سے اعلیٰ تعلیم اور Ph. D کی ریسرچ کا انتظام بھی ہے۔ مجھے یہ جان کر بھی بے حد خوشی ہوئی کہ جامعہ قومی نوعیت کا ایک ایسا تعلیمی ادارہ ہے جہاں عملی اعتبار سے ذریعۂ تعلیم ابتدائی درجوں سے لے کر اعلیٰ تعلیم تک اردو ہے۔ گویا صحیح معنوں میں یہاں اردو کی ترقی اور فروغ کے امکانات روشن ہیں۔ مجھے اس ادارے سے خاص لگاؤ، خاص محبت اس لیے ہے کہ میں بھی ایک ایسے ادارے سے تعلق رکھتا ہوں جس کا ذریعۂ تعلیم اردو تھا۔ انٹرمیڈیٹ تک میں نے سارے مضامین اردو میں پڑھے۔ تاریخ، جغرافیہ، ریاضی وغیرہ بھی اور جب مجھے وزیرِ تعلیم (آندھرا پردیش) کی حیثیت سے ایک بار سری نگر جانے کا اتفاق ہوا تو میں نے سب سے پہلے یہ خواہش ظاہر کی کہ مجھے کسی اردو میڈیم کے اسکول میں لے چلیے۔ میں دیکھنا چاہتا ہوں کہ وہاں پڑھائی کیسے ہوتی ہے۔ میں وہاں لے جایا گیا۔ ایک ڈپٹی ڈائریکٹر آف ایجوکیشن ساتھ تھے۔ میں نے وہاں دیکھا کہ سبق کچھ اچھا نہیں پڑھایا جا رہا ہے۔ میں نے یہ جائزہ لیا اور پھر سبق پڑھایا۔ جو صاحب وہاں استاد تھے، کہنے لگے کہ صاحب آپ نے تو مجھ سے بھی اچھا پڑھایا۔ تو میں نے کہا کہ بھئی اگر میری وزارت چلی گئی تو مجھے یقین ہے، مجھے آپ کے پاس ملازمت مل سکتی ہے۔

مجھے بڑی خوشی ہے کہ آج جامعہ میں اردو زبان ذریعۂ تعلیم ہے اور یہاں سارے مضامین کی تعلیم اردو میں ہوتی ہے۔ جہاں تک مجھ سے بن پڑا میں نے ہمیشہ اس بات کی کوشش کی ہے کہ تعلیم مادری زبان میں ہو — آندھرا پردیش میں ہماری کوشش رہی شدید مخالفت کے باوجود کہ پوسٹ گریجویٹ کلاسز تک بھی ہم تلگو کو ذریعۂ تعلیم بنائیں یا اردو کو ذریعۂ تعلیم بنائیں۔ اور ہم اس کام کو برابر آگے بڑھاتے رہے۔ اس لیے یہاں آکر مجھے خاص کر خوشی ہوئی ہے۔

چونکہ جامعہ اردو کا مرکز ہے، جامعہ کے شعبۂ اُردو نے پہلے بھی بہت اہم کام انجام دیے ہیں،

اور اب بھی اس کی کارگزاریاں بڑی شاندار ہیں۔ آزادی سے قبل اس شعبے کو ڈاکٹر سید عابد حسین جیسے مسلم الثبوت ادیب اور دانشور کی سربراہی حاصل تھی اور آج کل اس شعبہ کے صدر پروفیسر گوپی چند نارنگ ہیں جنھیں اردو دنیا میں ایک امتیازی مقام حاصل ہے۔ مجھے معلوم ہوا ہے کہ جامعہ میں خط کتابت اردو کورس کے تحت دیوناگری اور رومن کے ذریعہ اردو نہ جاننے والوں کو اردو سکھائی جاتی ہے اور اس سے تقریباً چار ہزار امیدوار اردو سیکھتے ہیں، اور ان میں ہندوستان کے ہر حصے اور ہر علاقے کے لوگ شامل ہیں۔ مجھے خوشی ہے کہ جامعہ ملیہ کا شعبۂ اردو جو اس سے پہلے بھی کئی بڑے بڑے سیمینار کر چکا ہے اور جس کی خدمات کا ذکر پورے ملک میں محبت اور احترام کے ساتھ کیا جاتا ہے، اب اس کے زیرِ اہتمام نہایت وسیع پیمانے پر ایک ہند و پاک اردو افسانہ سیمینار منعقد ہو رہا ہے۔ اردو شاعری میں جو اہمیت غزل کو حاصل ہے، اردو فکشن میں شاید وہی اہمیت افسانہ کو حاصل ہے۔ اردو افسانہ نے دیکھتے ہی دیکھتے انتہائی ترقی کی ہے اور اردو کے فن کاروں بالخصوص پریم چند، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر نے تخلیق کی اعلیٰ ترین بلندیوں کو چھو لیا ہے۔ اس سے پہلے منشی پریم چند نے جو راہ دکھائی اور اردو افسانہ کو جو عزت و وقار بخشا ان کی روایات کی روشنی آج تک باقی ہے۔ مجھے بڑی خوشی ہوتی اگر بجائے افتتاح کے مجھ سے یہ کہا جاتا کہ میں اس سیمینار میں بیٹھ جاؤں کم از کم سننے کے لیے۔ بولوں تو کچھ بول بھی لوں لیکن ایسا نہیں ہوتا ہے۔ ہم جیسوں کو آج کل صرف افتتاح ہی کے قابل سمجھا جاتا ہے۔ کہانی انسان کی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کا مقام لوری کے بعد آتا ہے۔ بچہ پہلے لوری سنتا ہے، پھر سو جاتا ہے۔ تب اس کا دماغ کام نہیں کرتا، صرف سننے کا جو احساس ہوتا ہے، وہ کام کرتا ہے۔ جب وہ تین چار سال کا ہوتا ہے تو اس کا دماغ تھوڑا تھوڑا سمجھنے لگتا ہے۔ اس پر اثر ڈالنے والی کوئی چیز ہوتی ہے تو وہ کہانی ہوتی ہے اور یہ کہانی کسی دور کی دو پیڑھیوں کو جوڑ دیتی ہے۔ مجھے یاد ہے میں نے بہت پہلے کہانی سنی تھی اپنی دادی ماں سے۔ اب اس پیڑھی کا اور میری پیڑھی کا جو رشتہ جڑا وہ کہانی کی معرفت جڑا۔ ماں باپ کی پیڑھی سے بھی ہمارا رشتہ جڑتا ہے جیسا دادی اور دادا، نانی اور ناناکی پیڑھی سے جڑتا ہے۔ میری دادی کہا کرتی تھیں میں کہانی سناؤں گی تو چپ چاپ لیٹ جا اور "ہوں ہوں" کرتا جا۔ اب وہاں ہوتا یہ تھا کہ جب تک ہم "ہوں ہوں" کہتے جاتے دادی سمجھتی تھیں کہ میں ابھی سویا نہیں ہوں۔ جہاں "ہوں" بند ہو گئی ان کی کہانی ختم ہو گئی کیونکہ مجھے نیند آ گئی۔ ایسا ہم سب کی زندگی

میں ہوتا ہے۔ اس لیے کہانی کی بڑی اہمیت ہے۔ ہماری شخصیت پر سب سے پہلے اس کی چھاپ پڑجاتی ہے اور وہ زندگی بھر باقی رہتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ انسان کی تاریخ جتنی پرانی ہوگی اتنی ہی کہانی کی تاریخ بھی پرانی ہوگی۔ آپ میں سے کئی لوگوں نے پڑھا ہوگا کہ مہابھارت ایک بہت بڑی کہانی ہے لیکن اس میں بیسیوں بلکہ سینکڑوں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں جن کو "اکھائی کا" کہتے ہیں۔ مہابھارت کے زمانے سے ان چھوٹی چھوٹی اکھائی کاؤں کی جو اہمیت رہی ہے وہ اس طرح سے مانی گئی ہے کہ آپ کو ایک پیغام دینا ہے، کچھ سنانا ہے، اچھے برے کی کچھ سیکھ دینی ہے تو وہ اکھائی کا کے ذریعہ دی جاتی ہے۔ اس میں یہ مشترا اور دوسرے کردار جو آتے ہیں وہ اسی طرح کی اکھائیکائیں سناتے ہیں اور ایک ایک اکھائی کا سے ایک ایک سبق، ایک ایک سیکھ ملتی ہے۔ لیکن مہابھارت کی کہانی اس کو روکتی نہیں ہے، اس کی روانی کو کہیں کم نہیں کرتی، اُسے آگے بڑھاتی ہے تو بر ہت کتھاؤں میں یعنی بڑی کہانی میں چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو پرو کر اس کو نہ روکتے ہوئے اس کو آگے بڑھانے کی جو کلا یا آرٹ ہے وہ آج سے نہیں بلکہ مہابھارت کے زمانے سے ملتا ہے۔ پھر اس کے بعد کتھا سرت ساگر بنیادی گرنتھ ہے۔ یہ ایسی کہانیوں کا مجموعہ ہے جس پر ہمارا ملک فخر کرسکتا ہے۔ پھر پنچ تنتر کے بارے میں تو سبھی جانتے ہیں۔ پنچ تنتر کے ترجمے کئی دوسری زبانوں میں ہو چکے ہیں یہاں تک کہ اسپینی زبان میں بھی اس کا حال ہی میں ترجمہ ہوا ہے۔

تو ہندوستان کی جو روایت ہے اس میں کتھا، کہانی، افسانے کی بنیادی اہمیت رہی۔ اور یہ روایت اتنی ہی پرانی ہے جتنی اس کو آج ہم سمجھ سکتے ہیں بلکہ ہماری سمجھ سے بھی زیادہ پرانی ہے۔ پھر عربین نائٹس (الف لیلہ) کی بات تو پوچھنا ہی کیا۔ اسے بچے بڑے شوق سے پڑھتے ہیں۔ ہم سب پڑھ چکے ہیں۔

ٹیکنیک کے بارے میں سوال ہو سکتا ہے کہ کہانی لکھنے اور سُنانے کی کیا ٹیکنیک ہے۔ ممکن ہے اس سیمینار میں آپ اس پر بحث کریں۔ سامنے کی بات ہے کہ کہانی لکھنا بہت آسان ہے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ کہانی لکھنا بہت مشکل ہے۔ آپ ناول لکھتے ہیں تو آپ جتنے کردار چاہیں اس میں ڈال دیجیے۔ جہاں کوئی چیز آگئی تو ایک نئے کردار کی مدد سے اس کو آگے بڑھا سکتے ہیں۔ لیکن کہانی میں یہ ممکن نہیں۔ کہانی ایک ایسی تصویر ہے جو برش کی ایک ہی لکیر سے بن جائے۔ اور یہ بہت مشکل ہے۔ کسی بھی مصور سے پوچھ لیجیے وہ دن رات نقش و نگار بناتا

رہے گا۔ پھر کچھ تصویر بنے گی لیکن اس سے کہیے کہ برش کے ایک ہی وار سے تصویر بنا دے تو وہ کہے گا بہت مشکل ہے۔ اس طرح کہانی لکھنا بھی میری دانست میں بہت مشکل ہے۔ اچھی کہانی لکھنا ہو تو سوچنا ہوگا کہ کہانی کے کیا موضوع ہو سکتے ہیں۔ یہ تو ایسا سوال ہے جس کے ہزاروں جواب مل سکتے ہیں۔ آپ کے پاس نظر ہے، آپ کی آنکھیں کھلی ہیں، آپ کا دماغ صاف ہے، آپ جذب کر سکتے ہیں تو پھر کوئی بھی موضوع ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا نہیں تو بڑے سے بڑا موضوع بھی لیں گے تو اسے بگاڑ کر رکھ دیں گے۔ ایسا کئی بار فلموں میں ہوا ہے۔ ہمارے اچھے سے اچھے تھیم فلم والوں نے تباہ کر کے رکھ دیے۔ نتیجہ یہ کہ پھر کوئی دوسرا اس تھیم پر فلم بنا نہیں سکتا اور اس فلم کو آپ دیکھ نہیں سکتے۔ تو بُرے ہاتھوں میں، کمزور ہاتھوں میں اچھے تھیم کا جو حشر ہوتا ہے وہ بھی ہمارے تجربہ میں کئی بار آیا ہے۔ تو زندگی کے کسی بھی شعبے میں، کسی بھی پہلو پر آپ کو موضوع مل سکتے ہیں۔ اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ کہانی نزندگی کے ہر ایک پہلو پر، چھوٹے سے چھوٹے واقعہ کو لے کر لکھی گئی ہے۔ کئی کہانیاں ایسی ہیں جن کو آپ SUBSTANTIVELY دیکھیں گے تو ان میں کچھ نہیں ہے، لیکن کہانی سننے یا پڑھنے کے بعد آپ کو ایسا لگے گا کہ بار بار پڑھتے یا سنتے چلے جائیں۔

اب میں اپنی بات کہوں۔ ہم سیاسی کارکن ہیں۔ ہماری زندگی میں ہزاروں ایسے واقعات ہوتے ہیں جن میں سے ہر ایک ایک اچھی کہانی کا موضوع بن سکتا ہے۔ میں نے کچھ لکھنے کی کوشش کی لیکن کچھ ایسا ہوا کہ ہم جو بھی کام کرنا چاہتے ہیں وہ ادھورا ہی رہ جاتا ہے، کبھی پورا ہونے میں نہیں آتا۔ آپ نے گریٹ ڈکٹیٹر فلم میں دیکھا ہوگا، بہت پرانی فلم ہے۔ اس میں ہٹلر کے بارے میں ایک منظر ہے۔ اس کی تصویر بنانے کے لیے کوئی آتا ہے۔ دو صاحب آتے ہیں۔ وہاں کھڑے ہو جاتے ہیں اور پھر چلے جاتے ہیں۔ بُرش سنبھالنے لگتے ہیں، اتنے میں وہ غائب ہو جاتے ہیں۔ تو اس طرح ہٹلر کی تصویر نہیں بن پاتی۔ اُسی طرح ہماری تصنیف بھی پوری نہیں ہو پاتی۔ ہمیشہ اس دوڑ دھوپ میں کبھی کچھ بنتا ہے کبھی کچھ نہیں بنتا۔ بہت کچھ ادھورا رہ جاتا ہے۔ لیکن میں آپ کو یقین دلاتا ہوں کہ ہماری زندگی میں کئی ایسے واقعات ہیں جو آج میرے دماغ میں موجود ہیں۔ میں کہانیوں کے موضوع سنا سکتا ہوں۔ لیکن مجھے یقین نہیں کہ ان پر کسی نے کچھ لکھا ہو۔ آج کل ہمارے بارے میں جو بھی لکھا جاتا ہے وہ زیادہ تر کارٹون ہی ہوتا ہے۔ کبھی کوئی فلم بنے گی تو ہم دکھائے جائیں گے بالکل شیطان کی اولاد کے طور پر۔

یہ بہت آسان ہے۔ کسی کا مضحکہ اڑانا مشکل نہیں ہے۔ لیکن اس میں کوئی معنی خیزی نہیں۔ کھوج کرنا اور لکھنے کی کوشش کرنا اور سمجھنے کی کوشش کرنا اتنا آسان نہیں ہے۔ مضحکہ اڑانے کے لیے سمجھنے کی ضرورت بہت کم ہوتی ہے اس لیے عام طور پر آج کل یہی ہوتا ہے خصوصاً سیاست دانوں کے ساتھ! آزادی کے زمانے میں ہمارے اخباروں میں کارٹون نکلتے تھے سرمایہ داروں کے، سیٹھ ساہوکاروں کے، بڑا بڑا پیٹ دکھاتے تھے اور ان کے بارے میں طعنے کسے جاتے تھے۔ پتہ نہیں اب ان پر زیادہ کارٹون کیوں نہیں بنتے۔ ہم پر زیادہ بن رہے ہیں۔ ساہوکاروں نے سوچا ہوگا کہ اخبار ہی خرید ڈالو اپنا اخبار نکالو اپنا مضحکہ بند ہو جائے گا۔ ہو سکتا ہے یہی اس کی وجہ ہو۔

میں آپ سے کہنا چاہتا ہوں کہ زندگی میں تھوڑا سا سنجیدہ ہو کر جو شخص سوچتا ہے اس کو موضوع بہت مل سکتے ہیں۔ میں ایک چھوٹی سی مثال آپ کے سامنے رکھنا چاہتا ہوں ایک میرا دوست ہے۔ وہ میرے ساتھ پڑھتا تھا۔ پھر اس کے بعد ہم دونوں کانگرس میں کام کرنے لگے۔ کافی لاٹھیاں بھی کھائیں۔ ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کی رات کو جب ہندوستان آزاد ہوا۔ ڈاکٹر رادھا کرشنن یہاں CONSTITUENT اسمبلی میں بول رہے تھے اور وہاں ریڈیو کے سامنے بیٹھ کر ہم سب لوگ سن رہے تھے۔ میرا یہ دوست بھی ساتھ تھا۔ ہمارے ساتھ لگاتار رہا۔ مجھے یہ سمجھنے کی کوئی ضرورت ہی نہیں رہی کہ اس پر کیا گزری۔ دوسرے دن ہم جھنڈا لہرانے چلے گئے اپنے اپنے گاؤں میں۔ وہاں اس نے تقریر کی۔ پھر تقریر کرتا ہی چلا گیا۔ آج بھی جھنڈا لہرانے کی تقریر کرتا ہے وہ۔ پاگل ہو گیا۔ آپ جانتے ہیں کئی لوگوں نے اپنی جانیں دے دیں آزادی میں۔ اپنی دولت دے دی، جائداد دے دی، سب کچھ دے دیا۔ میں کبھی کبھی سوچتا ہوں میرے اس دوست نے کیا دیا آزادی کے لیے؟ جس نے دولت دی اس کو شاید دولت واپس ملی۔ لیکن یہ آدمی جو آج جیوت چھو بنا ہوا ہے، اس نے کیا دیا ہندوستان کو۔ اس کی قیمت کون لگا سکتا ہے۔ جب کبھی میں حیدرآباد جاتا ہوں، گھومتا گھومتا چلا آتا ہے۔ اس کو دیکھتے ہی بے اختیار میری آنکھوں سے آنسو جاری ہو جاتے ہیں۔ کیا یہ ایک بہت اچھے افسانہ کا موضوع نہیں ہے۔ مہاتما گاندھی کو جب گولی ماری گئی جب وہ شہید ہوئے تو دوسرے دن ہم نے اخباروں میں پڑھا کہ کئی لوگ ایسے تھے ہندوستان میں جنھوں نے عمارتوں کے اوپر سے کود کر اپنی جان دے دی۔ کیا ہوا ہوگا ان کو؟ کیا

نفسیاتی اثر ہوا ہوگا ان پر؟ کیا یہ کسی افسانے کا موضوع نہیں بن سکتا؟ اس طرح سے میں بتاتا جاؤں۔ آپ سب افسانہ نگار ہیں EXPERTS ہیں۔ آپ کے سامنے موضوع گنوانے کی اتنی صلاحیت مجھ میں نہیں ہے، لیکن میں اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ آج جو زندگی کی نیرنگی ہے اس پر کچھ باریکی سے جس کی نظر پڑے گی وہ آج کا بہترین افسانہ نگار ہو سکتا ہے۔ ہم لوگوں میں سے کتنے محسوس کرتے ہیں، اس بات کو جانتے ہیں کہ پریم چند کا جو کسان تھا وہ کسان آج نہیں ہے۔ پریم چند کے کسان کے جو مسائل تھے آج کے کسان کے وہ مسائل نہیں ہیں۔ اس سے مختلف ہیں۔ مسائل ضرور ہیں لیکن مختلف ہیں۔ اس اختلاف کو ہم نے کہاں تک جاننے کی کوشش کی ہے۔ پھر کئی لوگ آج فلم بناتے ہیں۔ اس میں ایک بڑا زمیندار ہوتا ہے اس کا لڑکا ہوتا ہے، بڑا شریر، غنڈا۔ لڑکیوں کو بھگا بھگا کر لے جاتا ہے۔ ان کی آبرو ریزی کرتا ہے۔ کہاں ہیں ہندوستان میں ایسے لوگ۔ میں بھی ایک گاؤں سے آیا ہوں۔ میرا کسی زمیندارانہ نظام سے تعلق تو نہیں لیکن اس زندگی سے میرا تعلق تھا اور بدترین جاگیردارانہ نظام بھی لیکن مجھے یہ بات کہیں نظر نہیں آتی۔ ہو سکتا ہے۵۰ سال پہلے ہو ۴۰ سال پہلے ہو ۳۰ سال پہلے ہو۔ لیکن نتیجہ ایک ہی ہے۔ آج بھی گاؤں کی لڑکی محفوظ ہو، ایسا نہیں ہے۔ اب TECHNIQUE بدل گئی ہے یہ کتنے لوگ جانتے ہیں۔ اس کو اغوا کرنے کی TECHNIQUE بدل گئی ہے۔ طریقے بدل گئے ہیں۔ اغوا آج بھی ہوتا ہے۔ تو یہ مسئلے ہیں آج بھی لیکن تیس برس پہلے جو مسئلے تھے ان میں اور آج کے مسئلوں میں کوئی مناسبت نہیں ہے۔ اُن کا روپ بالکل بدل گیا ہے۔ شکل بدل گئی ہے اور ان کی نوعیت بھی بدلی ہے مسئلے وہی ہیں جو انسانی مسئلے ہیں۔ یہاں پاکستان کے ادیب بھی آئے ہوتے ہیں، مجھے بڑی خوشی ہے، پاکستان کے سفیر بھی تشریف رکھتے ہیں۔ میں جاننا چاہتا ہوں کہ پاکستان کی لکھی ہوئی کہانی میں اور ہندوستان کی لکھی ہوئی کہانی میں سرحد کہاں ہے۔ مجھے تو نظر نہیں آتی۔ ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ کوئی سرحد ہے اور اس سرحد کو پار کرنے کے لیے آپ کی کہانی عبدالستار صاحب کے اور میرے ویزا کی محتاج ہوگی ایسا مجھے نہیں لگتا۔

مسئلہ وہی ہے۔ انسان وہی ہیں۔ انسان کی بُرائی بھلائی جو بھی ہے وہی ہے اس لیے بہت زیادہ FORMAL اختلافات ہو سکتے ہیں۔ شکل کا اختلاف ہو سکتا ہے لیکن نوعیت میں یا بنیادی باتوں میں زیادہ فرق نہیں ہو سکتا۔ پھر بھی میں جاننا چاہوں گا کہ سماجی اقدار کے

بدلنے میں کہانی کی نوعیت کیسے بدلی اور یہ جو فرق یا اختلاف آیا کہاں آیا، کس معاملے میں آیا اور کیسے آیا؟۔ اگر آج کے سیمینار میں آپ مجھے بتا سکیں تو میں بڑا مشکور ہوں گا۔

اب میں اُردو افسانہ کے بارے میں صرف یہی درخواست کروں گا اُردو کے افسانہ نگار خصوصاً وہ جو ہندوستان میں لکھتے ہیں وہ مجھے بتائیں کہ اُردو افسانہ نے ہندوستان کی دوسری زبانوں سے کتنا لیا اور دوسری زبانوں کو کتنا دیا۔ کیونکہ یہاں سولہ زبانیں ہیں اور سولہ زبانیں ایسی ہیں جن میں ہر ایک افسانہ کے میدان میں، ناول کے میدان میں، شاعری کے میدان میں، ہر معاملے میں کافی ترقی کر چکی ہے۔ ان زبانوں کی اردو میں کہاں تک آمیزش ہو رہی ہے، کہاں تک تبادلہ ہو رہا ہے، یہ میں جاننا چاہوں گا۔ مثال کے طور پر اردو نے ملیالم سے کتنا لیا۔ میں ملیالم کی بات اس لیے کر رہا ہوں کہ وہاں چوٹی کے جو لکھنے والے ہیں وہ ہندو ہوں یا مسلمان یا عیسائی تینوں نے جس زندگی کے بارے میں لکھا ہے، اس میں کوئی فرق نہیں ہے تو میں یہ ضرور جاننا چاہوں گا کہ کتنا EXCHANGE اُردو اور دوسری زبانوں کے درمیان ہوا ہے۔ آپ کو شاید پتہ نہ ہو کہ آندھرا پردیش میں ایک بہت بڑے تیلگو شاعر ہوئے ہیں عمر علی شاہ۔ انھوں نے تیلگو میں شاہنامہ کا ترجمہ کیا۔ ایسے کئی لوگ ہیں جو ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمہ کر رہے ہیں، اور ایک زبان کی جو دین ہے، جو دولت ہے اسے اسے دوسری زبان میں پہنچانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ آندھرا کا ایک شاعر ہے مجھ سے بھی چھوٹا ہے عمر میں، میرا دوست ہے اس نے دیوانِ غالب کا تیلگو میں ترجمہ کیا ہے۔ بہت اچھا ترجمہ کیا ہے۔ بڑی تحقیق و کوشش اور محنت کے ساتھ کیا ہے کیونکہ وہ خود تیلگو کا بہت اچھا شاعر ہے اور اس طرح سے کئی کام ہو رہے ہیں لیکن افسانے کے میدان میں کیا ایسا ہوا ہے یہ میں جاننا چاہتا ہوں۔

تیلگو میں اور دوسری زبانوں میں بہت اچھے افسانے لکھے گئے ہیں میرا ایسا تاثر ہے کہ کچھ ایسی زبانیں ہیں جن میں جو تخلیق کا کام ہوا ہے اس پر تقسیم کا کافی اثر پڑا ہے۔ تقسیم کے بعد کم از کم ۱۰ — ۱۵ سال تک جو ادب لکھا گیا مجھے اس پر تقسیم کی چھاپ نظر آتی ہے۔ اس کے بعد کیا ہوا یہ بھی جاننے کی ضرورت ہے، سمجھنے کی ضرورت ہے، اور سیاسیات سے ہٹ کر جو نزاکت ہے، انسانی نظریات میں جو باریکی ہے، اس کو کہانیوں کی معرفت کس طرح لایا جا سکتا ہے۔ اس کی کئی مثالیں آپ کو ہندوستانی زبانوں میں ملیں گی اور مجھے

یقین ہے کہ اردو کو اگر لینا ہے تو ان سے لینے کے لیے بہت کچھ ہے اور دینا ہے تو مجھے کوئی شک نہیں کہ اردو کے پاس دینے کے لیے بھی بہت کچھ ہے۔ دوسرے اردو سے لینے کے لیے تیار ہیں، بلکہ اردو سے لے رہے ہیں۔ کسی کو بھی غلط فہمی نہ ہو کہ اُردو سے لینے میں کسی کو کوئی جھجک ہے۔ نہیں۔ صرف CONNECTION نہیں ہے۔ اُردو جاننے والے دوسری زبانوں میں کم ہیں لیکن کوئی ملے تو وہ اپنی زبانوں میں تصنیف کرنے کے لیے ترجمے کرنے کے لیے تیار ہیں۔ میں اردو ادیبوں سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ آپ کی بھی اتنی تیاری ہے یا نہیں، اس پر ذرا غور کیجیے۔ سوچیے اگر ایسا ہے تو بہت اچھا ہے۔ نہیں تو میری یہ درخواست ہے کہ ہونا چاہیے۔ تیلگو میں ایک چھوٹی سی کہانی لکھی گئی تھی، کوئی چار سال پہلے۔ میں صرف مثال کے طور پر آپ کے سامنے رکھتا ہوں۔ ایک عورت ہے، اس کی شکایت یہ ہے کہ زندگی بھر کبھی اس کی نیند پوری نہیں ہوئی۔ جتنا وہ سونا چاہتی تھی وہ سو نہیں پائی۔ اب وہ کہتی ہے، بچپن میں جب میں چھوٹی تھی میرے پتاجی مجھے چار بجے اٹھاتے تھے اور کتاب ہاتھ میں دے کر بٹھاتے تھے۔ میں اونگھتی رہتی تھی لیکن وہ چھوڑتے نہیں تھے۔ اس لیے اس وقت مجھے نیند نہیں ملی جتنی میں چاہتی تھی۔ پھر جوان ہوئی۔ اس کے بعد بھی نیند نہیں ملی۔ پوری نیند نہیں ملی۔ پھر بچے ہوئے ان کو سنبھالنے میں سو نہیں سکی۔ اب بوڑھی ہو گئی ہوں پھر بھی مجھے نیند نہیں ملی کیونکہ نیند آتی نہیں ہے۔ پھر وہ کہتی ہے کہ اب میں سونا چاہتی ہوں۔ اس لیے اُس نے نیند کی گولی کی شیشی لی اور ساری گولیاں اپنے ہاتھ میں ڈال کر اپنے شوہر کے نام خط لکھا کہ اے جی یہ مت سمجھو کہ میں خودکشی کر رہی ہوں۔ نہیں۔ مجھے نیند نہیں ملی۔ اب میں سونا چاہتی ہوں۔ میں صرف سونے کے لیے سونا چاہتی ہوں۔ یہ لکھ کر وہ ساری گولیاں کھا جاتی ہے اور مر جاتی ہے۔ میں تو بہت بھدے ڈھنگ سے سنا رہا ہوں لیکن اُس زبان میں جب میں یہ کہانی پڑھتا ہوں یا کوئی پڑھتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ افسانہ نگاری کی ایک شاخ ہے جس کو مصنفہ نے گانٹھ لیا ہے، بہت چھوٹی چیز ہے۔ جیدو کی بات ہے۔ نیند کی گولی ہے اور آپ بھی دیکھیے ہماری زندگی میں ایسے ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے ہمیشہ نیند میں خلل ضرور ہوتا ہے۔ بچپن میں، جوانی میں، بڑھاپے میں، کبھی بھی۔ تو اس طرح سے افسانہ نگار نے اس کو DEAL کیا اور بہت ہی اچھا CLIMAX دے دیا۔ تو اتنی چھوٹی چھوٹی باتوں سے بھی اچھی کہانی بن سکتی ہے، میں یہ کہنا چاہتا ہوں۔ میں یہ جاننا چاہوں گا کہ مچھیروں کی زندگی پر اردو میں کتنے افسانے لکھے گئے۔ ہمارے ملک میں پتہ نہیں

کروڑوں کی تعداد ہے۔ اور دوسری زبانوں میں مچھیروں کی زندگی پر سینکڑوں کہانیاں ہیں۔ جو ہمارے ساحلی لوگ ہیں ان کی ایک الگ زندگی ہے جس کا ہماری زندگی سے کوئی تعلق نہیں۔ کئی گاؤں میں نے دیکھے ہیں جہاں جاکر مجھے ایسا لگا ہے کہ کسی نئی دنیا میں آگیا ہوں۔ ہمارے آدی باسی علاقے ہیں۔ وہاں کے ریت رواج جاننے کی ہم کوشش کریں گے تو ہمیں تعجب ہوگا کہ یہ اور ہم لوگ کیا ایک ہی دنیا میں بستے ہیں، ایک ہی ملک میں رہتے ہیں۔ اتنے مختلف ہیں وہ لوگ۔ ان کے بارے میں کتنا ادب لکھا جارہا ہے اور ان کو نظرانداز کرکے ہم کیا RISK لے رہے ہیں۔ یہ تو ہم سے پوچھیے۔ اب وہ لوگ ہم سے بہت بیگانہ ہونے کی کوشش کررہے ہیں یا ان کے دماغ میں کچھ ایسے جذبات ابھر رہے ہیں کہ کبھی یہ لوگ ہماری تو سنتے ہی نہیں، ہمارے لیے کچھ سوچتے ہی نہیں کیا یہ ہماری غلطی کا نتیجہ نہیں؟ ہمارے ادب میں وہ ابھی آئے نہیں۔ ہمارے احساسات میں وہ ابھی آئے نہیں۔ ہمارے جذبات میں وہ آئے نہیں ہیں۔ ہمارے اور ان کے جذبات میں کوئی میل ملاپ نہیں۔ تو کئی ایسے علاقے ہیں، ایسے میدان ہیں جس میں ہمارے ادیبوں کو بہت زیادہ کوشش کرکے، اتنی کہ تھک جائیں، وہاں سے کچھ لانا چاہیے اور پڑھنے والوں کو دینا چاہیے۔ یہ میری سب سے درخواست ہے۔

میں نے آپ سب کا بہت وقت لیا۔ میں مزور نارنگ صاحب سے ایک بار پھر درخواست کروں گا کہ اس سیمینار کے جو مقالات ہوں گے، ان میں مجھے بڑی دلچسپی ہے۔ میں جاننے کی کوشش کروں گا کہ یہاں کیا مباحثے ہوئے اور کن مسائل پر توجہ کی گئی۔ میں آپ سب کا مشکور ہوں کہ آپ نے میری دو چار باتیں بڑے صبر سے سن لیں۔ اور انھیں الفاظ کے ساتھ میں آپ کے سیمینار کا افتتاح کرتا ہوں۔

صدارتی کلمات افتتاحی اجلاس

جناب انور جمال قدوائی،
وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ

ہمارے لیے انتہائی مسرت کا مقام ہے کہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اُردو فکشن کی تمام اہم شخصیتیں اس موقع پر جمع ہوگئی ہیں۔ اُردو میں افسانے کی روایت خاصی وقیع ہے۔ افسانہ زندگی اور سماج کے مختلف مسائل کو آئینہ دکھاتا ہے، ان کے بارے میں آگہی پیدا کرتا ہے اور آئندہ کے سفر کی سمت و جہت کا تعین کرتا ہے۔ اگرچہ افسانے میں تکنیک اور پیش کش کے طور طریقے بدل رہے ہیں اور انسانی حقیقت کی نئی جہات سامنے آرہی ہیں، تاہم صرف ذات کی جستجو اور باطن کا سفر ہی کافی نہیں بلکہ ذات کے کرب کے ساتھ ساتھ نئی سماجی اور تاریخی حقیقتوں کا عرفان بھی ضروری ہے۔ حقیقت نگاری کے جس کام کو پریم چند نے شروع کیا تھا وہ آج بھی ادھورا ہے۔ مثلاً غریبی، مفلسی، ناداری اور توہّم پرستی کے سنگین مسائل آج بھی جوں کے توں ہیں۔ سماجی استحصال کا سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ فرقہ پرستی کا مقابلہ کرنے کی آج بھی ضرورت ہے۔ ہریجنوں، نچلی ذاتوں اور بے زمین لوگوں کے ساتھ جو سلوک روا رکھا جاتا ہے، عورتوں اور بچوں کے تئیں جو رویّہ اپنایا جاتا ہے یا آئے دن جس طرح فسادات اور تشدد کے واقعات رونما ہوتے ہیں، یہ کس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ہمارے چاروں طرف جو کچھ ہو رہا ہے کیا اُس سے آنکھیں چرانے میں ہم حق بہ جانب ہوں گے؟ پریم چند کے زمانے میں اُردو فکشن کا جو قومی اور سماجی کردار رہا ہے، کیا آج وہ باقی ہے؟ کیا آج کی اُردو کہانی ان ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہو رہی ہے؟ ہمارے لیے فخر کی بات ہے کہ پریم چند کے بعد سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی نے اُردو افسانے کو نئی فنی بلندیوں تک پہنچایا اور اب قرۃ العین حیدر اپنے تاریخی اور تہذیبی شعور اور منفرد تخلیقی صلاحیت کی بدولت اسے یکسر نئی جہت سے روشناس کرا رہی

ہیں۔ ادھر پچھلے پچیس تیس برسوں میں متعدد نئے لکھنے والے درجۂ امتیاز حاصل کر چکے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ نفسیاتی اور جمالیاتی تجربے کی حدود وسیع ہو رہی ہیں، اور ہونی بھی چاہئیں۔ لیکن اگر کہیں بے انصافی ہے، جبر ہے، ظلم ہے، استحصال ہے یا کسی طرح کی سماجی بے انصافی ہے تو لامحالہ فن کار کا دل تڑپ اٹھے گا، اور اس کو اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونا پڑے گا۔

جناب انور جمال قدوائی صاحب نے مزید فرمایا: مجھے اس بات کی مسرت ہے کہ اس سیمینار میں پاکستان کے بعض ممتاز ادیب بھی شرکت فرما رہے ہیں، اور روس، امریکہ، برطانیہ، ناروے اور سعودی عرب سے بھی اُردو کے ماہرین اور ادبا تشریف لائے ہیں۔ آج کے سماجی مسائل، جیسے ہندوستان میں ہیں ویسے ہی پاکستان میں بھی ہیں۔ کہیں کہیں فرق ہو سکتا ہے لیکن بڑی حد تک نوعیت وہی ہے۔ ظاہر ہے پاکستانی ادب میں وہاں کی زندگی اور وہاں کے مسائل کی جھلک ملے گی۔ اپنی تقریر کے دوران سفیرِ کبیر پاکستان جناب عبدالستار صاحب سے مخاطب ہوتے ہوئے، قدوائی صاحب نے فرمایا: جس طرح فرانس، جرمنی، بلجیم، سوئٹزر لینڈ، اٹلی اور مغربی یورپ کے بعض دوسرے ملکوں کے درمیان "نرم سرحد" SOFT FRONTIER ہے، اسی طرح کی نرم سرحد" SOFT FRONTIER ہندوستان اور پاکستان کے درمیان بھی ہونی چاہیے۔ مغربی یورپ میں اکثر یہ ہوتا ہے کہ آپ اپنا پاسپورٹ اور چیک بک جیب میں ڈالیں، اور سرحد پار پڑوسی ملک میں کسی سیمینار، کانفرنس، کانسرٹ یا نمائش میں ہو آئیں، یا کسی پارٹی میں چلے جائیں یا خرید و فروخت کر آئیں۔ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان "نرم سرحد" کا مسئلہ خواب کی بات نہیں، بلکہ موجودہ سیاسی حقائق کا تقاضا ہے۔ پاکستان اور ہندوستان کے عوام کے درمیان ایک گہرا اور جذباتی رشتہ ہے جس کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ تشخص اور جڑوں کے مسئلے کو بھی ایک حد تک اہمیت دینی چاہیے۔ اتنی نہیں کہ دونوں ملکوں کے لوگ ایک دوسرے سے دور ہو جائیں۔ یہ بات ہمارے پڑوسی ملک پاکستان کو بطورِ خاص نظر میں رکھنی چاہیے۔

آخر میں قدوائی صاحب نے افسانہ نگاروں سے خطاب کرتے ہوئے اس بات پر اصرار کیا کہ موجودہ حالات میں جب کمزور اور پچھڑے ہوئے لوگوں سے بے انصافیوں کا سلسلہ جاری ہے تو اس کام پر ضرور توجہ کرنی چاہیے جو پریم چند کے بعد ادھورا رہ گیا ہے۔ افسانہ نگاروں کو ضرور سوچنا چاہیے کہ وہ سماج کو کیا کچھ دے سکتے ہیں۔ قدوائی صاحب نے شعبۂ اُردو کو اس انتہائی اہم سیمینار منعقد کرنے پر مبارکباد دی، اور فرمایا کہ وسائل کی کمی کے باوجود اس شعبے نے جو کچھ کر دکھایا ہے، وہ سب کی تعریف و تحسین کا مستحق ہے۔

راجندر سنگھ بیدی

افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل

میں معافی چاہوں گا کہ اس مضمون کو کھولنے کے لیے مجھے اپنی ذات سے ہو کر گزرنا پڑ رہا ہے۔ آپ اس لیے بھی درگذر کریں گے کہ اتنی بڑی مخلوق کی میں بھی اکائی ہوں ایک، اس لیے سب کو سمجھنے کے لیے میرے نزدیک یہ ضروری ہے کہ پہلے میں اپنے آپ سے سمجھ لوں۔

افسانوی تجربہ کیا ہے؟ مجھے افسانہ سازی کی لت کیسے پڑی؟ اگر یہ مجھے اور میرے کچھ دوستوں کو پڑی، تو باقی دوسروں کو کیوں نہیں پڑی؟ کیوں نہیں میں کسی فرنانڈس کی طرح گرجے کے سامنے بیٹھا موم بتیاں بیچتا؟

فن کسی شخص میں سوتے کی طرح سے نہیں پھوٹ نکلتا۔ ایسا نہیں کہ آج رات آپ سوئیں گے اور صبح فن کار ہو کر جاگیں گے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ فلاں آدمی پیدائشی طور پر فن کار ہے، لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے، البتہ کہ اس میں صلاحیتیں ہیں، جن کا ہونا بہت ضروری ہے۔ چاہے وہ اسے جبلّت میں ملیں اور یا وہ ریاضت سے ان کا اکتساب کرے پہلی تو یہ کہ وہ ہر بات دوسروں کے مقابلے میں زیادہ محسوس کرتا ہو، جس کے لیے ایک طرف تو وہ داد و تحسین پائے اور دوسری طرف ایسے دکھ اٹھائے، جیسے کہ اس کے بدن پر سے کھال کھینچ لی گئی ہو اور اسے نمک کی کان سے گزرنا پڑ رہا ہو۔ دوسری صلاحیت یہ کہ اس کے کام و دہن اُس چرند کی طرح ہوں جو مُنہ چلانے میں خوراک کو ریت اور مٹی سے الگ کر سکے۔ پھر یہ خیال اس کے دل کے کسی کونے میں نہ آئے کہ گیا سلیٹ یا بجلی کا زیادہ خرچ ہو گیا، یا کاغذ کے ریم کے ریم ضائع ہو گئے۔ وہ جانتا ہو کہ قدرت کے کسی بنیادی قانون کے تحت کوئی چیز ضائع نہیں ہوتی۔ پھر وہ ڈھیٹ ایسا ہو کہ نقشِ ثانی کو ہمیشہ نقشِ اول پر فوقیت دے سکے۔ پھر اپنے فن سے پرے کی باتوں پہ کان دے۔ مثلاً موسیقی

اور جان پائے کہ استاد آج کیوں سُر کی تلاش میں بہت ہی دور نکل گیا ہے۔ مصوری کے لیے نگاہ رکھے اور سمجھے کہ وشی دواشی میں خطوط کیسی رعنائی اور توانائی سے اُبھرے ہیں۔ اگر یہ ساری صلاحیتیں اس میں ہوں تو آخر میں ایک معمولی سی بات رہ جاتی ہے اور وہ یہ کہ جس ایڈیٹر نے اس کا افسانہ لوٹا دیا ہے، گدھا ہے!

اس کے بعد کوئی بھی چیز افسانے کے عمل کو چھیڑ، TRIGGER OFF کر سکتی ہے مثلاً کوئی راہ جاتا اس کی پگڑی اُچھال دے۔ یا کوئی ایسا حادثہ پیش آجائے، جس پہ اس غریب کا کوئی بس نہ ہو اور جو اسے بے سلامتی کا شکار کر دے اور وہ اپنے آپ میں ٹھان لے کہ مجھے اس بے تعاون، بے رحم دنیا میں کہیں جگہ پانا ہے کچھ بن کے دکھانا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ جب تک آدمی خطرے سے دوچار نہیں ہوتا اس میں مدافعت کی وہ قوتیں نہیں ابھرتیں، قدرت کے پاس جن کا بہت بڑا خزانہ ہے۔

نوعمری میں یہ سب باتیں میرے ساتھ ہوئیں اور مجھے یقین ہے کہ تھوڑے یا زیادہ فرق کے ساتھ دوسرے فن کاروں پر بھی بیتی ہوں گی۔ اکثر لوگوں کو حادثے پیش آتے ہیں اور وہ گوناگوں مصیبتوں کا شکار ہوتے ہیں، لیکن یہ محض اتفاق کی بات ہے کہ وہ فن کے راستے پر سے ہو کر گزرنے کی بجائے کسی اور طرف مُڑ لیے۔ صدر ہر جا کہ نشیند، صدر است۔ انھوں نے یا تو اپنے مخصوص کام میں جھنڈے گاڑے اور یا تھک ہار کر جنت کو سدھارے۔ گویا بے عزتی اور پے در پے حادثوں کے بعد کچھ کرنے، بن کر دکھانے کے سلسلے میں اپنے ملک کے ہر اردو داں نوجوان کی طرح غزل کہنے کی کوشش کی، لیکن کسی نتیجے پر نہ پہنچ سکا۔ کیونکہ چھوٹی عمر ہی میں میری شادی ہو گئی تھی۔ . . . آپ میری بات سمجھے — کوئی معشوق میرے سامنے تھا ہی نہیں۔ اگر تھا تو مجھے بچہ سمجھ کر ٹال جاتا تھا۔ اگر وہ رُکے تو میری بیوی جوتا پکڑ کر اسے ہنکا دیتی تھی۔ میں نے تو یہ پڑھ رکھا تھا کہ عشق پہلے معشوق کے دل میں پیدا ہوتا ہے، اس لیے میں چپکے سے بیٹھا اس کا انتظار کرتا اور کرتا ہی رہ گیا۔ میں نے ہجر و وصال، وفا و بے وفائی، رقیب و محتسب کے مضمون شاعروں کے تتبع میں باندھے مگر وہ سب مجھے جھوٹے اور کھوکھلے لگتے تھے۔ میں نے دیکھا کہ محتسب تو میں خود ہوں۔ رقیب روسیاہ کی کیا مجال جو فرسنگوں بھی میرے گھر کے پاس پھٹکے۔ یہ تو شادی کے ان لکھے معاہدے کی دوسری مد ہے، جس کی رو سے اگر رقیب کو قتل نہیں کیا جا سکتا،

حوالات تو بھجوایا جا سکتا ہے۔ بہت کم لوگ ہیں جو فیض کی طرح رقیب کے ساتھ رشتہ پیدا کر سکتے ہیں اور اس کے افادی پہلو سے واقف ہیں۔ گویا زندگی شعر کے سلسلے میں جو بھی تعلیم دیتی تھی، میں اس میں کورا ہی رہا۔ اس کے برعکس میڈم زندگی نے تلافی مافات میں مجھے دوسرے مسئلے دے دیے۔ مثلاً خانہ داری کے مسئلے، روزگار کے مسئلے جو کسی طرح بھی عشق کے مسائل سے کم نہ تھے۔ حالات میں ایسا جمود پیدا کر دیا اور بدن میں ایسی کپکپی کہ لاہور کے لنڈے بازار سے خریدا ہوا، مرا نجا مرا نجا اینڈ کو کا پرانا، پھٹا ہوا گرم کوٹ بھی مجھے نہ بچا سکا۔

بس، بہت ہولی۔ اب میں اپنی بات بند کرتا ہوں، کیونکہ 'گرم کوٹ' کے بعد میرے ساتھ کیا ہوا اور کیا نہ ہوا، یہ کچھ لوگ جانتے ہیں۔ بلکہ کیا نہیں ہوا کے بارے میں انھیں مجھ سے زیادہ واقفیت ہے۔

افسانے اور شعر میں کوئی فرق نہیں۔ ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے لے کر آخر تک چلتی ہے۔ مبتدی اس بات کو نہیں جانتا اور افسانے کو بہ حیثیت فن شعر سے زیادہ سہل سمجھتا ہے۔ پھر شعر، فی الخصوص غزل میں آپ عورت سے مخاطب ہیں، لیکن افسانے میں کوئی ایسی قباحت نہیں۔ آپ مرد سے بات کر رہے ہیں، اس لیے زبان کا اتنا رکھ رکھاؤ نہیں۔ غزل کا شعر کسی کھردرے پن کا متحمل نہیں ہو سکتا، لیکن افسانہ ہو سکتا ہے۔ بلکہ نثری نژاد ہونے کی وجہ سے اس میں کھردرا پن ہونا ہی چاہیے، جس سے وہ شعر سے ممیز ہو سکے۔ دنیا میں حسین عورت کے لیے جگہ ہے تو اکھڑ مرد کے لیے بھی ہے، جو اپنے اکھڑ پن ہی کی وجہ سے صنفِ نازک کو مرغوب ہے۔ فیصلہ اگرچہ عورت پہ نہیں، مگر وہ بھی کسی ایسے مرد کو پسند نہیں کرتی جو نقل میں بھی اس کی چال چلے۔ ہمارے نقادوں نے افسانے کو داد بھی دی تو نظم کے راستے سے ہو کر، نثر کی راہ سے نہیں۔ جس سے اچھے اچھے افسانہ نگاروں کی ریل پٹری سے اتر گئی اور جو نہیں اتری تھی تو ایسی توصیف سے متاثر ہو کر انھوں نے خود، اپنے ہاتھوں سے اپنی لائن کے نٹ بولٹ ڈھیلے کر لیے۔

سیدھی بات ہے کہ افسانے کا فن زیادہ ریاضت اور ڈسپلن مانگتا ہے۔ آخر اتنی لمبی اور مسلسل بحر سے نبرد آزما ہونے کے لیے بہت سی صلاحیتیں اور قوتیں تو چاہییں ہی۔ باقی کی اصنافِ ادب، جن میں ناول بھی شامل ہے، کی طرف جزوًا جزوًا توجہ دی

جاسکتی ہے، لیکن افسانے میں جزو کُل کو ایک ساتھ رکھ کر آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ اس کا ہراول اور آخری دستہ بل کر نہ بڑھیں تو یہ جنگ جیتی نہیں جاسکتی۔ شروع سے لے کر آخر تک لکھ لینے کے بعد پھر آپ ایک لفظ بڑھانے یا دو فقرے کاٹ دینے ہی کے لیے لوٹ سکتے ہیں۔ ایراد و اضافے کی یہ نسبت میں نے بے خیالی میں قائم نہیں کی، کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ افسانے میں ایراد اضافے سے زیادہ ضروری ہے۔ آپ کو ان چیزوں کو قلم زد کرنا ہی ہوگا، جو بجائے خود خوبصورت ہوں اور مجموعی تاثر کو زائل کر دیں اور یا مرکزی خیال سے پرے لے جائیں۔

اب میں ایک چونکا دینے والی بات کرنے جارہا ہوں اور وہ یہ ہے کہ اردو زبان نے ابھی اتنی ترقی نہیں کی ہے کہ افسانے کے سے فنِ لطیف کو اس طریقے سے سمجھ سکے یا قبول کرسکے، جیسے سمجھنا یا قبول کرنا چاہیے۔ میری اس بات کو سمجھنے کے لیے آپ پیچھے مڑکر دیکھیے کہ ہر آن آپ نے ڈکشن پر کچھ زیادہ ہی زور دیا ہے۔ اس عمل کا گراف بنایا جائے تو وہ میرؔ، انیسؔ اور غالبؔ کے بعد داغؔ تک نیچے ہی آتا ہوا دکھائی دے گا۔ معلوم ہوتا ہے، ہم نے 'فسانۂ آزاد'، کو افسانہ یا ناول ہی سمجھ کر پڑھا ہم نے اس کا مقابلہ VANITY FAIR سے کیا ہے۔ ہم نے آغا حشر کو ہندوستانی شیکسپیر بھی کہا ہے، جس سے پتا چلتا ہے کہ ہم نے دونوں میں سے کسی ایک کو نہیں پڑھا اور اگر پڑھا تو فرق کو نہیں سمجھا۔ یہی وجہ ہے کہ پونا فلم اور ٹیلی وژن انسٹی ٹیوٹ میں ممتحن کی حیثیت سے جب میں نے ایک امیدوار سے سوال کیا۔ آپ کو کون سے مصنف پسند ہیں تو اس نے آنکھ جھپکے بغیر جواب دیا —

مجھے تو دو ہی پسند ہیں سر، گلشن نندہ اور شیکسپیئر!

کبھی 'ہمایوں' اور 'ادبی دنیا'، کے پرچے فیاض محمود اور عاشق بٹالوی کی توصیف میں کالے تھے۔ اور آج ہم ہی افسانے کی تاریخ میں ان بے چاروں کا ذکر تک نہیں کرتے۔ ہم نے افسانے میں زورِ بیان کو اس قدر سراہا ہے کہ ادب تو ایک طرف، خود ادیب کو نقصان پہنچایا ہے۔ افسانے میں اظہار کے تخلیقی مسائل میں سے سب سے بڑا مسئلہ گریز کا ہے۔ لیکن ہمارے شغب آشنا کان گریز کو عجزِ بیان کا نام دیتے ہیں۔ ہم ابھی تک داستان گوئی، فلسفہ رانی اور تاریخی واقعات کو آج یا کل کے کرداروں کی معرفت پیش کر دیے جانے پر سر دھنتے ہیں۔ سر دھننے سے مجھے کچھ کد نہیں ہے۔ کیوں کہ وہ تو ہم کچھ بھی کرکے

دُھنیں گئے ہی کہ وہ ہماری عادت ثانیہ ہو چکی ہے۔ مگر تکلیف اس وقت ہوتی ہے، جب ہم خطیب، مؤرّخ اور فلسفہ بردار ہی کو افسانہ نگار کا نام دیتے ہیں۔

افسانہ کوئی سودیشی INDIGENOUS شے نہیں ہے۔ ہم نے جاتک کہانیاں لکھیں کتھا سرت ساگر لکھی اور ہم سے لوگ انھیں مغرب لے گئے۔ جہاں انھوں نے کہانی کو فن بنا دیا۔ ہیئت میں بے شمار تجربے کیے، جن سے استفادہ کرنے میں ہمیں کوئی عار نہیں ہے۔ افسانے کے فن کو چھوڑیے، کسی بھی فن کو جانچنے پرکھنے کے لیے عالمی پیمانے پر اسے جاننے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔ یہاں کوئی علاحدگی ISOLATION نہیں ہے۔ ملکوں اور قوموں کی حدیں نہیں ہیں۔ بشرطیکہ آپ منٹو کو موپساں اور مجھے چیخوف کے نام سے نہ پکار نے لگیں۔ حالانکہ یہ ممکن ہے میں خود کو کاوا باٹا کہلوانا پسند کروں۔ آپ کو کیسا لگے اگر میں کہوں کہ رام لال اور جوگندر پال ہندوستان کے ہیرزش بوہل ہیں اور قرۃ العین حیدر ہان سویان! مجھے اس پر بھی اعتراض نہیں ہے، بشرطیکہ ہان سویان کے ہم وطن اُسے اپنے دیس کی قرۃ العین حیدر کہیں۔

عجیب دھاندلی ہے نا۔ معلوم ہوتا ہے اردو اسم بامسمّٰی ہوتی جارہی ہے۔ ہیرزش بوہل کا ایک جج کردار کہتا ہے۔

> "۔ ۔ ۔ ۔ ایسے مقدمے میں انصاف قسم کی کوئی چیز ہی نہیں،
> کیونکہ ملزم اس کا تقاضا ہی نہیں کرتے۔ یہ ایک ایسی آمریت
> ہے، جس میں انفرادی اظہار اور خلاقی سہو زمانی
> ANACHRONISTIC بات ہے ۔ ۔ ۔ ۔"

مذکورہ ریاضت اور عالمی پیمانے پہ گرد و پیش کی آگہی کے بعد ہی افسانے پر عبور حاصل ہوتا ہے اور جب یہ بات ہو جاتی ہے تو افسانہ لکھنے والے کے اضطرار REFLEXES کا حصّہ ہو جاتا ہے۔ نہ صرف آپ کی بے ارادہ بات سے افسانے کا مواد مل سکتا ہے، بلکہ ہر موڑ، ہر نکڑ پہ افسانے بکھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور وہ تعداد میں اتنے ہیں کہ انھیں سمیٹتے ہوئے افسانہ نگار کے ہاتھ قلم ہو جائیں۔ بہرحال افسانوی تجربے پر عبور حاصل ہو جانے کے بعد افسانہ نگار کو یونان کے اساطیری کردار می ڈاس کا وہ لمس مل جاتا ہے، جس سے ہر بات سونا ہو جاتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہندوستان کا

افسانہ نگار سوتے کو بھی چھوتا ہے تو وہ افسانہ ہو جاتا ہے۔ گھبراہٹ ہی بات اس لیے نہیں کہ اتنا سونا پا کر می ڈاس بھی بھوکا مرا تھا۔

افسانہ لکھنے کے عمل میں بھولنا اور یاد رکھنا دونوں عمل ایک ساتھ چلتے ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ بڑی بڑی ڈگریوں والے — پی۔ ایچ۔ ڈی اور ڈی لٹ۔ اچھا افسانہ نہیں لکھ سکتے۔ کیونکہ انھیں بھول نہ سکنے کی بیماری ہے۔ میں ایک ، دماغی تساہل کی طرف اشارہ کرتا ہوں، جیسے منٹو نے میرے نام ایک خط میں لکھا — 'بیدی، تمھاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، لکھتے ہوئے سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہو، میں سمجھ گیا کہ منٹو کا مطلب ہے — میری کہانیوں میں کہانی کم اور مزدوری زیادہ ہے۔ مگر میں کیا کرتا؟ ایک طرف مجھے فن اور دوسری طرف زبان سے لوہا لینا تھا۔ اہل زبان اس قدر بے مروت نکلے کہ انھوں نے اقبال کا بھی لحاظ نہ کیا۔ کسی سے پوچھا آپ اقبال سے ملے تو کیا بات ہوئی — بولے، کچھ نہیں میں 'جی ہاں'، 'جی ہاں' کہتا رہا اور وہ 'ہاں جی'، 'ہاں جی' کہتے رہے۔ اب حالات میں نسبتاً آسانی ہے کیونکہ سند کے لیے ہمیں کہیں دور نہیں جانا ہے۔ پرسوں ہی ڈاکٹر تارنگ مجھ سے کہہ رہے تھے کہ پاکستان میں ایک تحریک چلی ہے جو شوکت صدیقی جیسے ادیبوں کی یوپ سے آئی ہوئی زبان کو ٹکسالی نہیں مانتی۔ بہر حال میں نے منٹو کی تنقید سے فائدہ اٹھایا اور دھیرے دھیرے اپنی کہانی سے ہاتھ کو مار بھگایا۔ لیکن اس کا کیا کروں کہ وہ اِدھر اُدھر سے ہو کر پھر رونما ہو جاتا ہے۔ وہ بے ادائی کی ادا جس کی طرف منٹو نے اشارہ کیا میر کے الفاظ میں خاک ہی میں مل کر میسر آتی ہے۔ لیکن یہی بے ادائی اور قلم برداشتگی جہاں منٹو اور کرشن چندر میں مزا پیدا کرتی تھی، وہیں بدمزگی بھی۔ منٹو کی تنقید کی وجہ سے میری حالت عورت کی سی تھی جو مقبوض اور تاراج بھی ہونا چاہتی ہے اور پھر اس کا بدلہ لینا بھی۔ جب میں نے منٹو کے کچھ افسانوں میں لااُبالی پن دیکھا تو انھیں لکھا — منٹو، تم میں ایک بری بات ہے اور وہ یہ تم لکھنے سے پہلے سوچتے ہو اور نہ لکھتے وقت سوچتے ہو اور نہ لکھنے کے بعد سوچتے ہو۔

اس کے بعد منٹو اور مجھ میں خط و کتابت بند ہو گئی۔ بعد میں پتہ چلا کہ انھوں نے میری تنقید کا اتنا برا نہیں مانا، جتنا اس بات کا کہ میں لکھوں گا خاک، جب کہ شادی سے

پرے مجھے کسی بات کا تجربہ ہی نہیں۔ اس پہ طرفہ یہ کہ میں نہ صرف بھینس کا دودھ پیتا ہوں بلکہ اسے پال بھی رکھا ہے۔ میں انھیں کیسے بتاتا کہ اگر اونٹ کا رشتہ مسلمان سے ہے، گائے کا ہندو سے، تو سکھ کا بھی کسی سے ہو سکتا ہے۔

افسانہ ایک شعور، ایک احساس ہے، جو کسی میں پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ اسے محنت سے تو حاصل کیا جا سکتا ہے، لیکن حاصل کرنے کے بعد بھی آدمی دست بہ دعا ہی رہتا ہے۔ کچھ وافر باتیں سوءِ ہضم کی وجہ سے بھی اس میں آ جاتی ہیں اور کچھ کسی اور ذہنی فتور سے ــــ تسکین کی بات صرف اتنی ہے کہ افسانہ ابھی ہمارے ہاتھ سے نکل کر ایڈیٹر کے ہاتھ نہیں پہنچا۔ ہم اس میں ایزاد و اضافہ کر سکتے ہیں اور اس پر بات نہ بنے تو پھاڑ کر پھینک سکتے ہیں۔ اگر ہیمنگ وے پانچ سو صفحے لکھ کر ان میں سے صرف چھیانوے صفحے کا مواد نکال سکتا ہے، تو ہم ایسا کیوں نہیں کر سکتے؟

اردو میں بہت عمدہ افسانے لکھے گئے ہیں۔ اگر ان کی تعداد گنی چنی ہے تو اس کی یہی وجہ ہے کہ اپنے اور دوسروں کے تقاضے پورا کرنے میں ہم یہ نہیں دیکھتے کہ ایمان ہاتھ سے جا رہا ہے۔ یہ نہیں جانتے کہ ہم اپنے ہی امیج کے قیدی ہو کر رہ گئے ہیں۔

خواجہ احمد فاروقی

خطبۂ صدارت : اجلاسِ سوم

پروفیسر نارنگ، مہمانانِ گرامی خواتین و حضرات، شرکائے بزمِ افسانہ، بزرگو، عزیزو اور دوستو!

سب سے پہلے تو میں ان مہمانوں کا صمیمِ قلب سے شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جنھوں نے اس مذاکرہ میں شرکت فرمائی اور خاص طور پر اُن دوستوں کا جو بیرونی ممالک اور پاکستان سے اِس بزم میں شرکت کی غرض سے تشریف لائے ہیں۔

یہاں اتنے بڑے تخلیقی فن کاروں کا اجتماع ہے کہ آسمان کو بھی اِس زمین پر رشک آتا ہوگا۔ سینہ چاکانِ چمن کا یوں آکر ملنا اور یہ حظِ وصل، واقعی خدا ساز بات ہے اور اسی نے پورے سیمینار کو خود ایک یادگار بنا دیا ہے۔

حضرات! ہندوستان پاکستان کے ادیبوں اور دانشوروں کا یہ پہلا اجتماع نہیں ہے یہ تمنا کا دوسرا قدم ہے —— چشمِ فلک نے یہ منظر اِس سے پہلے بھی دیکھا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ پہلی انڈو پاکستان کلچرل کانفرنس، اب سے ۱۹ سال پہلے ۳۱ر مارچ ۱۹۶۱ء کو دہلی یونیورسٹی میں منعقد ہوئی تھی، اور اس کو خطاب کرنے والوں میں ڈاکٹر رادھا کرشنن صدر جمہوریۂ ہند، پنڈت جواہر لال نہرو وزیر اعظم ہند، ڈاکٹر تاراچند صدر مجلسِ استقبالیہ، ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی اور مسٹر بردہی ہائی کمشنر پاکستان سب سے زیادہ لائقِ ذکر ہیں ——

مسٹر ولسن صدر جمہوریۂ امریکہ نے پہلی جنگِ عظیم کے بعد صلح نامہ درسائی کے وقت فرمایا تھا کہ THIS WAS A WAR TO END WAR یہ لڑائی تمام لڑائیوں کو ختم کرنے کے لیے لڑی گئی تھی لیکن یہ ہوا بھی ملاحظہ ہو کہ اس کے بعد یورپ، ایشیا اور افریقہ میں ۲۸ اور جنگیں ہوئیں اور سب سے بڑی جنگ، دوسری جنگِ عظیم تھی۔ سنہ ۶۱ء کی کانفرنس کے بعد یہ معلوم ہوتا تھا کہ ہندوستان پاکستان میں اتحاد اور دوستی کا ایک نیا باب کھل گیا ہے۔ اور اب ہماری سرحدیں

امریکہ اور کناڈا یا جرمنی اور فرانس کی طرح نرم SOFT ہو جائیں گی لیکن قدرت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ ا
اس کے بعد دو ہولناک لڑائیاں ہوتیں۔

اِس وقت میرا مَن کی زبان میں، جو ہمارے سب سے بڑے افسانہ گو ہیں، میری صدقِ دل سے یہ دعا ہے کہ یا سائیں اللہ۔ تمھارے دیدار تو میسّر ہوتے۔ اب خدا کے فضل سے، امیدوار ہوں کہ خوشی اور خرمی ہو اور سب نامراد اپنی مراد کو پہنچیں۔ ؎

شکرِ ایزد کہ میانِ من و اُو صلح فتاد

حوریاں رقص کناں، ساغرِ شکرانہ زدند

حضرت لسان الغیب نے شاید یہ غزل اسی سیمینار کی رعایت سے کہی تھی۔

چوں ندید ند حقیقت، رہِ افسانہ زدند

اور آخر میں میری آج کی صدارت کے متعلق لسان الغیب کا ارشاد ہے۔

قرعۂ فال، بنامِ منِ دیوانہ زدند

اِس بارِ امانت کو اٹھانا واقعی دشوار ہے۔ اس لیے کہ پاکستان سے نہ کتابیں آتی ہیں اور نہ رسالے۔ اسی وجہ سے افسانہ کے متعلق ہمارا علم بہت محدود اور ناقص ہے اور اس کے تخلیقی سفر کا تمام وکمال جائزہ لینا بہت مشکل ہے۔ میں اس سیمینار میں پورے عجز و نیاز کے ساتھ ایک سامع کی حیثیت سے حاضر ہوا اور یہ جاننے کا خواہش مند ہوں کہ پاکستان کی افسانوی دنیا میں کیا ہو رہا ہے۔ مجھے اِس سے دلچسپی نہیں کہ وہاں کیا ہونا چاہیے۔ اِس وقت تخلیقی فن کار بھی ہیں اور نقّاد بھی۔ اور یہ بھی اِس اجتماع کی لائقِ رشک خصوصیت ہے۔ اِس وقت ڈاکٹر وزیر آغا، جناب احمد ہمیش، پروفیسر میمن، جناب شمس الرحمٰن فاروقی اور پروفیسر نارنگ نے جو مقالات پڑھے ہیں وہ خاصے کی چیز ہیں اور ان سے مختلف میلانات کی نشان دہی ہو جاتی ہے۔ میں اِن مقالوں کو گولڈ اسمتھ کے الفاظ میں SILENT WONDER کے ساتھ سنتا رہا یعنی حیرت و استعجاب کی تصویر بنا ہوا ہمہ تن گوش رہا اور برابر یہ سوچتا رہا کہ پاکستانی افسانہ کس حد تک پاکستانی ہے۔ اس کی انفرادیت کا راز کیا ہے۔ یہ بھی سوچتا رہا کہ پاکستانی ادیبوں نے کس کس طرح خارجی اور داخلی پہلوؤں کو سمویا ہے، کیونکہ افسانہ زیادہ سے زیادہ علامتی اور تجریدی بنتا جاتا ہے اور پاکستانی ادیبوں نے کس طرح مشکلات اور موانع کے باوجود، اتنے خوبصورت اور دلکش افسانے لکھے ہیں ___ مجھے تو ان میں اور ہندوستانی افسانہ نگاروں میں بڑی مماثلت ملتی ہے۔ حد یہ

ہے کہ ان میں وہی علامتی داستانی رنگ ہے، وہی خوبیاں ہیں، اور وہی خامیاں۔ اجتماعی لاشعور کے موضوعات اور تہذیبی کش مکش، نفسیاتی مسائل بھی یکساں ہیں، وہی بکھری شخصیت وہی ذات کے غائب حصّہ کو تلاش کرنے کی کوشش ہے۔ تہذیبی پس منظر بھی ایک ہے۔ باوجود کوشش کے غالب اور اقبال تقسیم نہیں ہوسکے۔ سماجی میلیو قدرے مختلف ہے۔ البتہ زبان و بیان کی خلیج روز بروز وسیع ہوتی جاتی ہے لیکن مجھے یقین ہے کہ جتنے یہ تہذیبی روابط اور داد وستد کے طریقے عام ہوں گے، یہ خلیج بھی کم ہوگی۔

عزیزو اور دوستو! آپ کی موجودگی سے فائدہ اٹھاکر اپنے دل کی ایک خلش آپ کے سامنے پیش کرنا چاہتا ہوں اور وہ بھی، از روے استعداد نہیں، کسبِ شرف کے لیے پیش کرنا چاہتا ہوں۔ اس کا تعلق ہندوستان اور پاکستان کی اردو سے ہے۔

دنیا میں اردو یعنی ہندوستانی بولنے والوں کی تعداد ۱۸۵ ملین کے قریب بتائی جاتی ہے لیکن اس کے بولنے والوں کی سب سے بڑی تعداد ہندوستان میں ہے۔ لارڈ ریڈ کلف کے دست و بازو کو نظر نہ لگے، تقسیم کی لکیر بڑی کاریگری سے کھینچی گئی ہے۔ ننکانا صاحب پاکستان میں ہے اور سکھ ہندوستان میں ہیں —— قادیان، ہندوستان میں ہے اور قادیانی، پاکستان میں۔ اسی طرح اردو کا سارا علاقہ، اس کا مولد و مصدر اور اس کے علمی ذخیرے سب ہمارے پاس ہیں۔ پچھلی مردم شماری کی رو سے ہندوستان میں اردو بولنے والوں کی تعداد ۲۳ ملین ہے۔ اصلی تعداد اِس سے کہیں زیادہ ہے۔ لیکن پاکستان کے CENSUS کی رو سے متحدہ پاکستان میں بھی اردو کے بولنے والے صرف ۳۲ لاکھ ۹۸ ہزار ۴ سو ۴۵ تھے۔ یعنی اُس کی آبادی کا ۳ $\frac{1}{2}$ فی صد حصّہ بلکہ اس سے بھی کم اردو سے تعلق رکھتا ہے۔ لندن میں بہت سے پاکستانی دوست مجھ سے کہتے تھے کہ اردو ہماری مادری زبان نہیں ہے اور ہم نے تو دیوانِ ذوق بھی پنجابی کے ذریعے پڑھا ہے۔

میں کچھ ایسا محسوس کرتا ہوں کہ پاکستان کی اردو میں اردوپن اور کھڑی بولی کا اثر روز بروز کم ہوتا جارہا ہے جس کو سماجی لسانیات کی روشنی میں سمجھ لینا چنداں دشوار نہیں۔ آسٹریلیا اور انگلستان کی انگریزی میں فرق ہے۔ امریکہ اور انگلستان کی انگریزی میں فرق ہے۔ تاجیکستان، افغانستان اور ایران کی فارسی میں فرق ہے لیکن ان ملکوں میں یہ چند الفاظ کا ہیر پھیر یا کہیں کہیں تلفظ کا اختلاف ہے، زبان اپنی بنیادوں سے بے تعلق نہیں ہوئی ہے۔

مجھے افسوس اس کا ہے کہ اردو اپنی بنیادوں سے ناآشنا ہوتی جارہی ہے۔ یہ صورت پاکستان میں زیادہ اور ہندوستان میں کم ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ بعض جگہ کھردری زبان، کھردرا اثر پیدا کرنے کے لیے بھی استعمال کی جاتی ہے۔ CONVENTS کی تعلیم پر توجہ ہے اور مادری زبان کو حقیر سمجھنے کا جذبہ عام ہے۔ پروفیسر ابواللیث صدیقی اپنے بچے کا قصہ سنا رہے تھے جو کراچی کے ایک انگریزی اسکول میں پڑھتا ہے۔ ایک روز بدایوں کے ایک بزرگ ان کے یہاں پہنچے اور اس بچے سے پوچھا "میاں! والد صاحب قبلہ تشریف رکھتے ہیں؟" بچہ اندر گیا اور ماں سے پوچھا "ممی ہمارے نیبر ہڈ میں کوئی والد صاحب قبلہ رہتے ہیں۔ ایک آدمی پوچھتا ہے۔" آپ تسلیم کریں یا نہ کریں کالجوں اور یونیورسٹیوں میں ایک متوازی اردو پیدا ہورہی ہے جس میں جملے اور فقرے کے فقرے انگریزی کے ہیں۔ الفاظ کا تو شمار ہی نہیں۔ اس کا اثر اردو افسانہ پر بھی پڑا ہے۔ اب جو اردو سننے میں آتی ہے اس میں اردو پن اور اُس کا روزمرہ کم ہے، بناوٹ زیادہ ہے۔ ایک صاحب نے ولایتی موزے خریدے۔ وہ انھیں پہن کر بار بار اپنی ماں کو دکھلاتے تھے۔ وہ دِق ہو کر کہنے لگیں۔ "ہٹو مجھے یہ اتراہٹ کی باتیں پسند نہیں۔ یہاں "اتراہٹ" کا لفظ کتنا معنی خیز ہے لیکن زبان سے روزمرّہ کی یہ معنی خیزی کم ہوتی جاتی ہے۔ پروفیسر حامد حسن قادری کو گوشت بہت پسند تھا۔ کہنے لگے "میں گوشت بغیر روٹی کی لاگ کے کھاتا ہوں۔"

۱۹۴۶ء میں جامعہ کی جوبلی تھی۔ قرب وجوار میں فسادات ہورہے تھے ایک صاحب یہ کہانی لے کر بیٹھ گئے آغا حیدر حسن مرحوم کہنے لگے "میاں چھوڑو بھی، کچھ اگاوٹ کی باتیں کرو۔"

حضرات! رابنسن کروسو کے افسانے کی دلکشی اس میں مضمر ہے کہ وہ انسان کو سماج سے الگ کرکے دیکھنے کی ناکام کوشش ہے۔ زبان لفظوں کا ایک متحرک جلوس ہے لیکن بولنے والے کی حیثیت اس عقاب کی سی نہیں ہے جس نے انسانوں سے الگ آشیانہ بنایا ہو یا اس بادشاہ کی نہیں ہے جو ایک اونچی جگہ کھڑے ہو کر فوج کا سلام لے رہا ہو۔ بولنے والا خود اس جلوس کا حصّہ ہے اور اس کے ذہن کے سارے نقش ونگار اسی معاشرے نے تعمیر کیے ہیں —— اسی لیے وہ زبان زندہ رہے گی جس میں ہمارا سماجی ورثہ، نئے الفاظ کا خون اور تازہ خیالات کی توانائی شامل ہوگی۔

آیئے آپ کو ایک چھوٹا سا قصہ سناؤں جس سے میری بات کی وضاحت ہوگی۔ ۱۹۴۷ء میں ہزاروں آدمی پاکستان کی طرف بھاگے چلے جارہے تھے کچھ ڈر کی وجہ سے، کچھ لالچ کی وجہ سے۔

کچھ کا یہ تصور تھا کہ وہاں دودھ کی نہریں بہہ رہی ہوں گی اور حوریں جام کوثر لیے کھڑی ہوں گی۔ میری ایک عزیزہ یہ سب واقعات سن کے کہنے لگیں۔" بھیّا میں سیاست ویاست تو جانتی نہیں لیکن مجھے وہ قصّہ یاد آتا ہے۔ ایک بگلا تھا جوانی میں وہ مچھلیوں کا شکار کرتا تھا اور آرام و آسائش کی زندگی گزارتا تھا لیکن جب بڑھاپے میں اس کے قوا جواب دے گئے اور وہ پہلے کی طرح شکار کرنے سے مجبور ہو گیا تو اس نے ایک چال چلی ـــــ ایک روز رونی صورت بنا کر اور منہ لٹکا کر بیٹھ گیا۔ ایک کچھوا آیا اور پوچھنے لگا خیر تو ہے آپ اس قدر افسردہ کیوں ہیں؟" "کیا بتاؤں۔ اس تالاب سے مجھے ایک انس ہے۔ ساری زندگی یہاں کاٹی ہے۔ ایک آدھ مچھلی پکڑ کے اپنا گزارہ کر لیتا تھا۔ لیکن اب یہ تالاب مچھلیوں سے خالی ہو جائے گا۔ اور میں بڑھاپے میں فاقے سے مر جاؤں گا۔ آج دو مچھیرے ادھر سے گزرے کہہ رہے تھے اس میں خوب مچھلیاں بھری ہوئی ہیں۔ اگلے مہینے سے اس میں بڑے بڑے جال ڈالیں گے اور سب کو ایک ساتھ پکڑ لیں گے۔" کچھوے نے جا کر یہ خبر مچھلیوں کو سنائی وہ گھبرا کر بگلے کے قریب آئیں اور کہنے لگیں" ہم نے یہ بری خبر سنی ہے بتائیے ہم کیا کریں۔ آپ کی زندگی بھی تو آخر ہمارے اوپر منحصر ہے۔" بگلے نے مسکین صورت بنا کر کہا۔" مچھیروں سے مقابلہ کرنا ناممکن ہے۔ ہاں ایک صورت سمجھ میں آتی ہے۔ یہاں سے قریب ہی اس پہاڑی کے پیچھے ایک جھیل ہے۔ اس کا پانی آئینہ کی طرح شفاف ہے اگر تم سب کسی طرح وہاں منتقل ہو جاؤ تو بڑی اچھی صورت ہے۔" لیکن بغیر آپ کی مدد کے وہاں ہم کیسے جا سکتے ہیں؟" بگلے نے جواب دیا" اتنا تو میں کر سکتا ہوں کہ روز دو دو تین تین مچھلیوں کو وہاں لے جاؤں۔" اس طرح روز بگلا پہاڑی کے پیچھے مچھلیوں کو کھاتا رہا ـــــ یہ کہانی کلیلہ دمنہ میں ہے۔

لیکن اب نہ ہماری لڑکیوں کو کلیلہ دمنہ کی خبر ہے۔ نہ گلستاں بوستاں کی۔ نہ لوریوں کی نہ گیتوں کی۔

کوئی ادب اس وقت تک دوامی اور عالمگیر نہیں ہو سکتا جب تک اس میں روحِ عصر کے ساتھ، روحِ ماضی پیوست نہ ہو۔ پاکستانی فن کاروں نے اظہار کی تلاش کے ساتھ حال اور ماضی کے ملانے کی پورے خلوص اور پوری چابک دستی سے کوشش کی ہے جو ہر طرح لائقِ ستائش ہے۔

شکریہ۔

اُردو افسانہ

فن، تکنیک، روایت

ممتاز شیریں

ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع

اردو کے اچھے افسانوں میں سے یونہی چند چن لیجیے: "آنندی"، "حرام جادی"، "ہماری گلی"، "بالکونی"، "شکوہ شکایت"۔ یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ بیانیہ۔ ٹھیک! ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران میں زیادہ کام بھی نہیں کرتے۔ یعنی اس طرح نہیں کہ ان کے عمل اور گفتگو ہی سے ان کے کیریکٹر کا خاکہ کھنچ جائے یا خود بخود داستان رقم ہوتی چلی جائے۔ بلکہ ان میں داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی زبانی۔ یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لیے آگے کر دیتا ہے۔ ان سب افسانوں کے متعلق یہ کہنا کہ یہ "بیانیہ" میں لکھے گئے ہیں تکنیک کی صرف موٹی تقسیم ہو گی کیونکہ ان میں ہر ایک افسانہ اپنی ایک علیحدہ تکنیک میں ڈھلا ہوا ہے۔ اس لیے تکنیک کے تنوع کی مثال پیش کرتے ہوئے ان افسانوں کے نام گنائے جا سکتے ہیں۔

"آنندی" میں ایک اجتماعی احساس اور وسعت ہے۔ اس میں ایک یا دو کردار نہیں بلکہ پورے شہر "آنندی" کا کردار ہے اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہما گہمی کے ساتھ رستا بستا دکھایا ہے۔ یہ شہر اجڑ کر دوسری جگہ بس جاتا ہے۔ اس "بسنے" میں مجموعی نقل مکانی نہیں بلکہ آہستہ آہستہ یہ شہر بستا ہے۔ "بازارِ حسن" کے مرکز کے ارد گرد ایک بارونق شہر کے بننے میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ اس افسانے کی تکنیک میں ایک اور قابلِ ذکر خصوصیت یہ ہے کہ اس شہر کے پھر سے بس جانے پر کہانی ختم نہیں ہوتی بلکہ ایک پورے دائرے میں گھوم کر پھر نقطۂ آغاز پر آ جاتی ہے۔ اس نئے شہر کے بلدیہ میں بھی ایک ریزولیوشن پیش ہو رہا ہے کہ زنانِ بازاری کا عین وسط شہر میں رہنا بہت برے اثرات پیدا کر رہا ہے اور انھیں شہر بدر کر دینا چاہیے۔ چنانچہ اس بار جو قطعۂ زمین ان کے لیے تجویز کیا گیا وہ

پہلے سے دگنے فاصلے پر تھا۔ اور پھر فن کار نے آخری جملے میں یہ بھی چھپا رکھا ہے کہ خواہ یہ فاصلہ اس سے دس گنا بڑھ جائے لیکن یہی داستان ہر دفعہ دہرائی جائے گی۔ اور یہ قطعہ بازارِ حسن کو وسط میں لیے ہوئے پھر ایک بارونق شہر میں تبدیل ہو جائے گا۔

اگر "آنندی" میں وقت کی حدیں بیس سال تک پھیلی ہوئی ہیں تو "حرام جادی" صرف چند گھنٹوں کا زمانہ ہے۔ لیکن انہی چند گھنٹوں میں ہم ماضی اور حال کی زندگیوں کے عکس دیکھتے ہیں۔ "آنندی" کا کردار پورا شہر ہے، "حرام جادی" میں صرف ایک عورت۔ دروازہ کھٹکھٹانے والے کی صرف آواز ہی آتی ہے اور دائی کا کردار صرف آخری جملے تک محدود ہے۔ صرف ایملی کو "حرام جادی" کا خطاب دینے تک۔

اگر عسکری کا "حرام جادی" داخلی ہے تو احمد علی کا "ہماری گلی" خارجی۔ ایک میں ذہنی تصورات کا بیان ہے تو دوسرے میں گرد و پیش کے ماحول کی تصویر کشی۔ اس میں کردار ایک نہیں بلکہ ساری گلی ہے۔ گلی، اپنے مکانوں اور دکانوں کے ساتھ؛ ان کے مکینوں اور دکانداروں کے ساتھ؛ کتوں، فقیروں اور خوانچے والوں کے ساتھ۔ اور مصنف اپنی کھڑکی میں کھڑا یہ سب کچھ دیکھتا اور دکھاتا چلا جاتا ہے۔ اس افسانے کی تکنیک قریب قریب "رپورتاژ" کی سی ہے۔ لیکن یہاں فن کار جو کچھ آنکھوں سے دیکھتا اور کانوں سے سنتا ہے صرف اسے ہی نہیں دہراتا، کیونکہ وہ تماشائی یا راہی نہیں ہے بلکہ اس گلی کا باسی ہے، اس لیے وہ گلی کی فضا میں ڈوب کر بیان کر رہا ہے۔ اس کے رہنے والوں کی زندگی کا درد و کرب اس کی روح میں تحلیل ہو گیا ہے۔ اندھا فقیر جب سوز بھری آواز میں بہادر شاہ ظفر کا یہ شعر گاتا ہے:

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو کسی کے کام نہ آسکے میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں

تو مغلیہ شاہیت کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور وہ اس میں ہندوستان کی غلامی کا نوحہ سنتا ہے۔ مرزا اسے صرف کونڈے سے دہی دودھ نکال کر گاہکوں کو دینے والا مرزا ہی دکھائی نہیں دیتا بلکہ ایک غم زدہ باپ بھی، جس کا اکلوتا بیٹا ترکِ موالات کے دنوں میں گولی کھا کر مر گیا تھا؛ اور اس طرح ان کرداروں کی گذشتہ زندگی، ان کا رہن سہن اور ان کی پوری جھلکیاں افسانے میں نظر آتی ہیں۔ "ہماری گلی" ایک دن کا افسانہ نہیں ہے بلکہ

مصنف اسی کھڑکی میں کھڑا ہوا ہر روز یہی دیکھا اور سنا کرتا ہے۔ یہ اس گلی کی زندگی کا معمول ہے۔

"ہماری گلی" نیم افسانہ اور نیم خاکہ ہے۔ "بالکونی" بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے۔ گل مرگ کے ایک ہوٹل کا کراس سیکشن۔ ہوٹل کے کمرے، ان کمروں میں رہنے والے: او برائن، مینیجر، بہشتی اور بیرے۔ کرشن چندر نے ان سب کرداروں کا الگ الگ تفصیلی خاکہ کھینچا ہے۔ "بالکونی" صرف چند دنوں کا افسانہ ضرور ہے لیکن ان چند ہی دنوں کے افسانے میں وقت کا ایک عجیب احساس پایا جاتا ہے۔ یعنی زندگی ازل سے قائم ہے اور ابد تک رہے گی۔ ازل ہی سے وقت کا کوچبان اپنی گاڑی ہانکے جا رہا ہے، ہانکے جارہا ہے اور لوگ اس کی گاڑی میں بیٹھے زندگی کی منزلوں سے گزر رہے ہیں۔ گزر رہے ہیں ماضی سے حال کی طرف، حال سے مستقبل کی طرف اور اس حقیقت سے بے خبر کہ انھیں رستے میں کہاں کہاں، کیسے کیسے اور کتنے کتنے موڑ ملیں گے۔ ایک خوبصورت جوڑا ہے جو ماہِ عسل منانے آیا ہے۔ وہ دونوں ایک دوسرے میں مگن ہیں۔ ان کے لیے حال ہی سب کچھ ہے۔ بوڑھا بہشتی، جو بادلِ نخواستہ اپنی زندگی کے بوجھ کو گھسیٹتا رہا ہے، مستقبل کی طرف آنکھیں لگائے بیٹھا ہے اور بوڑھا او برائن ماضی کی یادمیں ڈوبا ہوا غمِ دوراں کو شراب میں گھولتا چلا جا رہا ہے۔ وہ اپنے ماضی میں مست رہتا ہے اور میریا؟ اس کا ماضی صرف "کچھ" تھا، اور حال کچھ اور، اور مستقبل غیر یقینی۔ وہ شہتوت کے درختوں اور انگور کی بیلوں والے دلیش لومبارڈی میں رہا کرتی تھی۔ یہ اس کا ماضی تھا۔ اور اب اپنے ملک سے ہزاروں میل دور ایک کشمیری ہوٹل میں ایک عارضی عاشق کی محبت کا بے دلی سے جواب دیتی اپنی انگلیوں سے اپنی روح کے غمگیں سروں کو پیانو میں تحلیل کر رہی ہے۔ یہ اس کا حال ہے۔ پھر دیکھتے دیکھتے وہ حراست میں لے لی جاتی ہے۔ اس کا مستقبل! یہ سب لوگ صرف چند دنوں تک ہوٹل میں ٹھہریں گے لیکن جاتے ہوئے اپنے نقوش چھوڑ جائیں گے۔ اس ہوٹل کی دیواروں پر کتنی زندگیوں کے عکس ثبت ہیں! جیسے ایک البم، ایک مرقع۔ اور بالکونی پر کتنوں کے جذبات، احساسات اور کیفیات کی چھاپیں لگی ہوئی ہیں! بالکونی میں جب گل مرگ کی گل رنگ شفق اور حسین برفیلی پہاڑیوں کا سماں پیشِ نظر ہوتا ہے اور دھند کی ٹھنڈی، دودھیا انگلیاں پیشانیوں کو

چھوتی ہیں تو ہر کردار پر اپنی خاص نفسی کیفیت طاری ہوجاتی ہے۔ اس وقت رنگ ونسل کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور سب محسوس کرتے ہیں کہ وہ ساتھی ہیں، دوست ہیں، اور پھر یہ سارے ساتھی اپنے دکھوں، خوشیوں اور یادوں کی کہانیاں سنانے لگ جاتے ہیں۔ ان کے جسموں کے ہمراہ روحیں بھی بالکونی میں کھنچ کر آجاتی ہیں۔ بالکونی ان کے درمیان ایک رشتۂ اتحاد قائم کرتی ہے۔ "بالکونی" کی تکنیک میں یہی خصوصیت انفرادی ہے کہ اس کے کردار ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ ان میں کوئی لگاؤ یا رشتہ نہیں۔ یہ لوگ آئرلینڈ، اٹلی، اسپین، پنجاب اور سندھ سے آئے ہیں۔ ان کے لباس، طرزِ حیات، اسلوبِ فکر— سب میں تفاوت ہے۔ ان کی عمریں مختلف ہیں، کیفیتی ذوق مختلف ہے لیکن بالکونی ایک ایسی کڑی ہے جو ان سب کو ایک خاص مقصد کے لیے ملادیتی ہے۔

منشی پریم چند کا افسانہ "شکوہ شکایت" بالکل سادہ بیانیہ انداز میں ہے۔ یہاں مصنف "وہ" میں چھپا ہوا ہے۔ ایک عورت بیان کرتی جارہی ہے اپنے شوہر کی خامیاں، میٹھی میٹھی شکایتیں۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی۔ "شکوہ شکایت" تکنیک کے اعتبار سے خود کلامیہ MONOLOGUE ہے۔

تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیحدہ صنف۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کرکے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی "تکنیک" ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کردیتی ہوں۔ مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے "خام مواد" سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔ یہ "اسلوب" ہے۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مروڑتا، دباتا کھینچتا، کسی حصے کو گول کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے۔ اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے "ہیئت" کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ "افسانہ" ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔ مثلاً مٹی اور چینی کے برتنوں کی شکل تو ایک ہوسکتی ہے لیکن چیز کے اعتبار سے دونوں مختلف دکھائی

دیتی ہیں کیونکہ ان کا مواد بھی مختلف ہے۔ "تاج محل" کی شکل اینٹوں سے بھی تیار ہو سکتی تھی لیکن اس میں وہ بات پیدا نہ ہو سکتی جو سنگِ مرمر میں ہے۔ وہ نفاست، نزاکت اور فن کارانہ لطافت اینٹوں کے تاج محل میں کہاں پیدا ہو سکتی ہے! صرف اچھا مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی۔ کامیاب فن کار ہر طرح کے موضوع سے ایک اچھا افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ وہ بلند، عظیم اور گہرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالی شان افسانے کی عمارت تیار کر سکتا ہے۔ وہ نازک اور چھوٹے موضوع سے ایک سنار کی طرح نزاکت و نفاست سے تراش کر خوبصورت اور نازک زیور کی مانند افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ تکنیک کے متعلق یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ فلاں تکنیک قطعی بہترین ہے، کیونکہ ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک میں ڈھل کر زیادہ موثر ہو جاتا ہے لیکن اسی مواد کے دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ پورا جمالیاتی تاثر، مناسب تشکیل اور جذباتی گہرائی پیدا کرنے کے لیے ہر موضوع اور مواد کو الگ الگ تکنیک کی ضرورت ہوتی ہے۔

یہ تکنیکی تنوع صرف جدید افسانے کی پیداوار ہے کیونکہ آج کا ادبی دامن بہت وسیع ہو گیا ہے۔ زندگی کے بہت سے پہلو، جو احاطۂ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے، اب ادب کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نئے افسانے میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے۔ مواد کے نئے پن کے ساتھ ساتھ تکنیکوں کے بھی نئے نئے تجربے ہو رہے ہیں۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے۔ بعض تکنیکیں بنے بنائے سانچے کی طرح ہوتی ہیں لیکن کئی تکنیکوں کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور افسانے میں دو قسم کی تکنیکوں کا امتزاج ہو جاتا ہے اور یہ ملی جلی تکنیک بذاتِ خود ایک الگ تکنیک بن جاتی ہے۔ تکنیک کی اقسام کا نقشہ بنانا مشکل ہے۔ ایک موٹی تقسیم یوں کی جا سکتی ہے:

۱۔ صیغہ کے لحاظ سے: ماضی، حال، مستقبل؛ متکلم، غائب، مخاطب کی تفریق۔

۲۔ (ا) صرف تصویر کشی یا بیان۔

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو۔ (اکثر افسانوں میں یہی امتزاج ہوتا ہے)

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ۔

افسانے کے بیان میں صیغہ اور تذکیر و تانیث (عورت کی زبانی، مرد کی زبانی) کا فرق بظاہر معمولی دکھائی دیتا ہے لیکن اس سے تاثر میں بہت زیادہ فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایسے افسانوں کے لیے، جن میں مصنف اپنے آپ کو کرداروں اور ماحول سے الگ رکھ کر غیر جانب دارانہ طور پر نقشہ کھینچتا ہے، صیغہ غائب اور ان ڈائرکٹ نریشن موزوں ہے۔ یا اگر مصنف خود ایک طبقے سے تعلق رکھتا ہو اور ایک دوسرے طبقے کی زندگی کا نقشہ کھینچ رہا ہو تو صیغہ غائب استعمال کرنا پڑتا ہے۔ صیغہ متکلم میں بیان کرنے سے جذباتی اثر زیادہ ہوتا ہے۔ بعض افسانوں میں مواد اور موضوع ایسا ہوتا ہے کہ مرد کی زبانی کہے جانے سے وہ بات پیدا نہیں ہوتی جو عورت کی زبان سے پیدا ہو سکتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ مرد کی داستان مرد اور عورت کی داستان عورت ہی بیان کرے۔ "دیمک" میں اگرچہ ایک عورت کی داستان ہے لیکن ان ڈائرکٹ نریشن کے باوجود بلونت سنگھ نے اسے ایک شہ پارہ بنا دیا ہے۔ اگر کہانی زینو کی زبانی بیان کی جاتی تو ممکن ہے اس میں درد زیادہ ہوتا اور کہانی جذباتی انداز میں بہ آسانی لکھی جا سکتی، لیکن "دیمک" کا فن کار زینو کی کہانی خود بیان کرتا ہے۔ دوسرے کرداروں کو اس کے مقابلے پر پیش کر کے ایک خاص گہرا اثر پیدا کر دیتا ہے؛ ایسے کردار جو عورت کی زندگی کی گذشتہ منزلوں کے نمائندہ ہیں۔ ان ہنستی کھیلتی اور رومانی دلکشی کے خواب دیکھنے والی لڑکیوں کے مقابلے پر زینو کی زندگی اور زیادہ غمزدہ معلوم ہوتی ہے۔ اگر یہی کہانی بجمہ یا سلمہ کی زبان سے بیان کی جاتی تو ان دونوں کے کردار میں یہ شگفتگی اور چہروں پر امید افزا چمک دکھائی نہ دیتی بلکہ ایسی ٹھونسی ہوئی سنجیدگی جیسے وہ سب کچھ ابھی سے جان گئی ہوں۔ اور یہی فن کار کا کمال ہے کہ اس نے ان لڑکیوں کو "ان جانا" ہی رکھا ہے اور پڑھنے والوں کو یہ احساس دلایا ہے کہ ان ہنستی کھیلتی لڑکیوں کے سامنے بھی ایسی ہی زندگی ہے لیکن وہ اس احساس سے بے خبر اپنی حالیہ شگفتگی میں مگن ہیں اور اس سے ایک گہرا اور وسیع المیہ پیدا ہو گیا ہے؛ ایسا المیہ جو صرف زینو کی ٹریجڈی نہیں بلکہ ہر عورت کی ٹریجڈی کا احساس دلاتا ہے یہ داستانِ غم زینو کی زبانی سننے میں بے اثر ہو جاتی اور فن کا ایک ایسا دل آویز نمونہ پیدا نہ ہوتا۔

اس کے برخلاف اگر ممتاز مفتی اپنی "آپا" میں صیغہ غائب استعمال کرتے اور

مصنف کی طرف سے اس قسم کا ان ڈائرکٹ نریشن ہوتا کہ "سجادہ بڑی خاموش لڑکی تھی۔ یوں تھی، ووں تھی۔ پھر تصدق آیا، وغیرہ" تو "آپا" کا کرداری نقشہ تو کسی نہ کسی طرح کھنچ جاتا اور کہانی بیان ہوجاتی لیکن "آپا" کے پڑھنے میں اتنا مزہ نہ آتا۔ یہ کہانی اگر "آپا" ہی بیان کرتی تب بھی نہیں۔ اس میں سنجیدگی بھی ہوتی، درد بھی ہوتا لیکن خوبصورتی اور شگفتگی چھلکتا ہوا یہ درد نہ ہوتا۔ "آپا" اس لیے خوبصورت ہے کہ اسے "جھینا" بیان کرتی ہے جو آپا کی بہن ہے۔ وہ آپا، بھائی جان اور چچاجو باجی میں یکساں دلچسپی لیتی ہے اور اس طرح ہر ایک کو غور سے دیکھ سکتی ہے۔ اگر "آپا" خود بیان کرتی تو شاید بدر کو نظر انداز کر جاتی یا اس کا ذکر بھی کرتی تو غیر شگفتہ انداز میں، لیکن جھینا کے بیان سے بدر اچھلتا کودتا ڈھنڈورا اور چیٹ پٹا اور مزے دار کردار بن گیا ہے۔ آپا اپنے جذبات اور احساسات کو زیادہ تفصیل سے بیان کر سکتی تھی لیکن کہانی کا فن اور جمال تو انہی ہلکے اشاروں میں ہے۔ درد بھی بڑے مؤثر انداز میں پیدا کیا گیا ہے۔ ساجو باجی بھائی جان کو جب آپا جان کا تیار کردہ فروٹ سلاد یہ کہہ کر کھلاتی ہے کہ اس کا اپنا بنایا ہوا ہے تو بدر چلا اٹھتا ہے: "میں بتاؤں بھائی جان!" اور آپا نے بڑھ کر بدر کے منہ پر ہاتھ رکھ دیا اور اسے گود میں اٹھا کر باہر چلی گئی۔ آپا کے کردار کی تعمیر میں یہ کڑی کتنی اہم ہے، اور آپا کے درد کی کتنی اچھی تصویر! اور جھینا نوجوان لڑکی ہے اس لیے اس کے بیان میں شگفتگی زیادہ ہے۔ کوئی کہانی نوجوان مرد یا لڑکی کی زبانی رعنائی اور شگفتگی حاصل کر لیتی ہے۔ بوڑھے کی زبانی ماضی کی یادوں اور حسرتوں میں ڈوب جاتی ہے اور بچے کی زبانی معصومیت میں سمٹ آتی ہے۔ نداد ھے۔ کرشن نے اپنی کہانی "ایک لاکھ ستانوے ہزار ..." میں بچے کی زبانی داستانِ قحط بیان کر کے بظاہر سادگی میں نادر فنی نمونہ بنا دیا ہے اور زبردست اثر انگیز بھی۔ بچے کے معصومانہ اندازِ بیان کے پس منظر میں یہ ٹریجڈی اور بھی زبردست معلوم ہوتی ہے، جیسے یہ سادہ و معصوم بیان خوردبین کا ایک لینز (LENS) ہے۔ بظاہر چھوٹا سا آئینہ! لیکن اس آئینے میں کتنی بڑی ٹریجڈی دکھائی دیتی ہے! اس طرح اگرچہ تکنیک کے فرق میں بظاہر ایک چھوٹا سا جزو ہے لیکن اس سے افسانے کے تاثر میں بہت بڑا فرق پیدا ہو جاتا ہے۔

تکنیک میں افسانے کے آغاز اور انجام کو بھی بڑا دخل ہے۔ پرانے افسانوں کا آغاز طویل منظر یہ بیان سے کیا جاتا تھا، لیکن اب چھوٹتے ہی موضوع کو پکڑ لیا جاتا ہے۔ بعض

افسانوں میں آغاز ہی اتنے مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں مکمل افسانے کا نچوڑ پیش ہو جاتا ہے ؛ افسانے میں آنے والے کردار اور واقعات کی جھلک آجاتی ہے، جیسے اختر حسین رائے پوری کے "تلاشِ گم شدہ"، دیوندر ستیارتھی کے "برہمچاری" اور بیدی کے "چیچک کے داغ" میں۔ رائے پوری نے آدھے صفحے میں معانی اور پھڑکتی ہوئی طنز سے معمور جملوں سے ایک مکمل تصویر کھینچ دی ہے۔ دیوندر ستیارتھی "برہمچاری" یوں شروع کرتے ہیں :

"پنج ترنی کی وہ رات مجھے کبھی نہ بھولے گی۔ پہلے کسی پڑاؤ پر سورج کماری نے اتنا سنگار نہ کیا تھا۔ گیس لیمپ کی روشنی میں سورج کماری کا لباس اتنا بھڑکیلا نظر آتا تھا۔ دونوں گھوڑے والوں کو خاص طور سے بلایا گیا تھا۔ ایک کا نام عزیزا تھا، دوسرے کا رفیع۔ جے چند کا کشمیری کلرک، جیالال، بہت مسرور نظر آتا تھا۔ خود جے چند بھی دلہا بنا بیٹھا تھا۔ رسوئیا کام سے فارغ ہو کر یارترا کا بازار دیکھنے چلا گیا تھا۔ جب میں سری نگر سے پیدل ہی پہلگام کے لیے چل دیا تھا تب کسے خبر تھی کہ اتنے اچھے خیمے میں جگہ ملے گی ؟"

"برہمچاری" کے ان دو چار ابتدائیہ جملوں میں کتنی تفصیلیں سما گئی ہیں۔ یہ کشمیر ہے۔ ایک پارٹی گھوڑوں پر سفر کر رہی ہے۔ انھوں نے پڑاؤ ڈالا ہوا ہے۔ خیمہ ہے، رات کا وقت ہے۔ گاؤں میں یاترا ہے۔ سورج کماری اور اس کا شوہر جے چند اچھے کپڑوں میں ملبوس ہیں۔ پھر افسانے کے سبھی کردار یہیں اکٹھے کر دیے گئے ہیں۔ عزیزا، رفیع، جے لال، جے چند، برہمچاری اور برہمچاری کے دل کو ڈانواں ڈول کرنے والی، بنی سنوری، ترغیبِ مجسم سورج کماری۔ ماحول اور فضا بھی مکمل اور سارے کردار بھی موجود۔ اور پھر افسانہ آگے بڑھتا ہے۔

بیدی کے "چیچک کے داغ" کی تمہید دیکھیے :

"اب وہ اسی جگہ کھڑا تھا جہاں کسی کی تنقیدی نگاہ نہیں پہنچتی تھی۔ لوہے کے بلند شہری پھاٹک کے پیچھے جہاں ڈھورکلسار اگوبر بکھرا پڑا تھا اور اس کی بدبو ماگھ کی دھند کی طرح سطحِ زمین کے ساتھ ساتھ تیر رہی تھی، جہاں اس کی بہن ایک بٹھل میں گلی کی کسی زچہ کے لیے گائے کا پیشاب لے رہی تھی۔ لیکن سکھیا نے تو ان کا منہ پہلی ہی میں دیکھ لیا تھا۔ اس پر چیچک کے بڑے بڑے اور گہرے

داغ تھے جیسے اس کے مائکے ماتن بیل کی موٹی ریت پر بارش کے موٹے موٹے قطرے ۔"

چند جملوں ہی میں کس طرح نچوڑ پیش کر دیا گیا ہے۔ یہیں معلوم ہو جاتا ہے کہ سکھیا دلہن ہے اور وہ ماتن بیل سے بیاہ کر لائی گئی ہے۔ اس کا دلہا سب کی آنکھوں سے بچپا ہوا پھاٹک کے قریب کھڑا ہے کیونکہ اس کے چہرے پر چیچک کے داغ ہیں لیکن وہ پہلی ہی میں سے یہ داغ دیکھ چکی ہے۔ (داغ ہی کہانی کا محور ہیں) پھر اس جگہ کا بیان: وہاں گائے بندھی تھی، گوبر، غلاظت، بدبو! پھر یہ کہ گلی میں کسی کے ہاں بچہ پیدا ہوا تھا، وغیرہ۔ اور دوسرے پیراگراف میں تو اس گھر، اس گھر کے رہنے والوں، ان کے رہن سہن کا سارا نقشہ کھینچ گیا ہے۔

بعض افسانے اس طرح شروع ہوتے ہیں کہ قاری کی توجہ فوراً کھنچ جاتی ہے۔ ان کے آغاز اتنے جاذب ہوتے ہیں کہ چلنے والے کا دامن پکڑ کر ٹھہرا لیں، جیسے او۔ ہنری، ساروین اور برٹ ہارٹ کے آغاز۔ برٹ ہارٹ کی مشہور کہانی " لک او دی اورنگ کیمپ" کا پہلا جملہ ہے: " اورنگ کیمپ میں آج ہنگامہ تھا ۔" اور ہم یہ دیکھنے کے لیے ضرور رک جائیں گے کہ یہ ہنگامہ کیوں ہو رہا ہے اور یہ اورنگ کیمپ کیا ہے؟ اردو میں خصوصیت سے انور کے آغاز بہت جاذب ہوتے ہیں۔ مثلاً: " خطِ استوا پر دن اور رات برابر ہوتے ہیں، مجھے تو یہ گپ معلوم ہوتی ہے ۔" استوا کے قریب کا جملہ ہمیں سارا افسانہ پڑھنے کے لیے مضطرب کر دے گا۔ یہ دیکھنے کے لیے کہ فن کار اتنی سادہ جغرافیائی حقیقت کو آخر کیوں جھٹلا رہا ہے؟ یا دن اور رات سے اس کا کوئی اور مطلب ہے؟

کچھ اختتام ایسے ہوتے ہیں کہ انجام پر افسانہ اچانک مڑ جاتا ہے۔ کئی ایک میں ایک دم رک جانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس طرح کا احساس کہ کاش یہاں داستان کی ڈوری کٹ جائے۔ اور کبھی کبھی تو اختتام اختتام ہی نہیں معلوم ہوتا، افسانے کے متعلق ایک نظریہ یہ تھا کہ اس کے آخر میں کچھ نہ کچھ ہونا چاہیے۔ اچانک کوئی ایسا موڑ جس سے پورے افسانے کی صورت بدل جائے اور ہمیں یک دم حیران کر دے۔ اس طرح کے اچانک موڑ کی ایک مشہور مثال موپساں کا افسانہ THE NECKLACE ہے۔ بسا اوقات افسانے کا آغاز درمیانی حصے سے بھی کیا جاتا ہے۔ پھر اس سے پہلے کا حصہ آغاز کے بعد بیان کیا جاتا ہے۔ کبھی افسانے کا اختتام

اور آغاز دونوں ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں۔ افسانہ داستان کے انجام سے شروع ہو کر درمیانی حصے میں پورا واقعہ بیان کرتا ہوا پھر اسی انجام پر ختم ہوتا ہے جہاں سے شروع ہوا تھا، جیسے ہاجرہ مسرور کی "کمینی" میں۔ اور کبھی کبھی تو آغاز اور انجام کے جملے ہی ایک جیسے ہوتے ہیں، جیسے قدرت اللہ شہاب کے "تلاش" میں۔ شروع سے آخر تک وقتی تسلسل کے ساتھ NATURAL ORDER میں بھی افسانے لکھے جاتے ہیں۔ داستان کا آغاز افسانے کا بھی آغاز ہوتا ہے اور انجام افسانے کا انجام۔ واقعات بھی تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ ایک سادہ بیانیہ رنگ ہے۔ کبھی ناول یا افسانہ حال سے شروع ہو کر آہستہ آہستہ ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔ مثلاً: دھرم پرکاش آنند کے افسانے "یہ بھی وہ بھی" میں افسانہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب کیشو خودکشی کر چکا ہے، یا جیسے DAUPHNE DE MURIER کے ناول REBECCA میں۔ ربیکا مر چکی ہے، مانڈرلے جل چکا ہے، اب ڈی ونٹر کی بیوی مانڈرلے میں اپنی زندگی کے حالات بیان کر رہی ہے اور ساتھ ہی ساتھ ربیکا کی داستان کی تہیں بھی کھلتی جاتی ہیں۔ اس تکنیک میں خاص بات یہ ہے کہ اگرچہ ربیکا مر چکی ہے اور کوئی کردار اس کی داستان بیان نہیں کرتا، نہ ہی مصنف براہِ راست اس کہانی کو سناتی ہے، پھر بھی یہ ربیکا کی داستان ہی معلوم ہوتی ہے۔ ربیکا سارے ناول پر سائے کی طرح چھائی ہوئی ہے۔ ڈی ونٹر کی دوسری بیوی کی داستان صرف ایک باریک سی جھلی ہے جس میں ربیکا کی زندگی کے سارے نقوش واضح دکھائی دیتے ہیں۔ ہر زبان پر ربیکا کا نام ہے۔ اس کے خط و خال مانڈرلے کے چپے چپے پر ثبت ہیں۔ ربیکا HAUNT کرتی ہوئی بلکہ زندہ معلوم ہوتی ہے۔ ایملی برانٹے کی "وودرنگ ہائیٹس" میں بھی ناول اس وقت شروع ہوتا ہے جب ہیروئن، کیتھرائن، مر چکی ہے، ہیت کلف چالیس سال کا ہو چکا ہے اور چند ہی دنوں میں مرنے والا ہے اور تھوڑی تھوڑی کر کے ہیت کلف کی ساری داستان مسز ڈین (گھر کی نگراں) سناتی ہے۔ اس کا بچپن، اس کی مصیبتیں، ہیت کلف سے آتشیں محبت، محبت کی شکست، اس کی موت! پھر کیتھرائن کی بیٹی اور ہیت کلف کے بیٹے میں محبت وغیرہ۔ اس کے بعد ناول پھر حال میں آجاتا ہے۔

لیکن اب افسانے کے آغاز اور انجام کا ایک الگ نظریہ ہے۔ پرانی کہانیوں اور ناولوں کے اختتام پڑھ کر ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ کہانی ختم ہو گئی، لیکن اب یہ احساس

آچلا ہے کہ زندگی پیچیدہ ہے۔ کوئی کہانی مکمل نہیں ہو سکتی۔ زندگی ایک نہ ختم ہونے والا تسلسل ہے۔ کہانی کا اختتام حدِ آخر نہیں ہے۔ داستان ہر مقام سے شروع اور ہر مقام پر ختم کی جا سکتی ہے اور ایسا ہر افسانہ پیچیدہ زندگی کا محض ایک ٹکڑا ہے۔ اسی لیے آج کے افسانوں اور ناولوں کا اختتام ایک نئے آغاز کی طرف اشارہ کرتا ہے، جیسا کہ "آنندی" کا اختتام۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال جان سٹین بک کا ناول GRAPES OF WRATH ہے۔ لاری میں میلوں کا سفر طے کر کے وہ اس جگہ کام کی تلاش میں آئے ہیں۔ وہاں کام کرتے ہیں لیکن انھیں یہ کام چھوڑنا پڑتا ہے اور پھر وہ لاری میں سوار ہو کر نکل جاتے ہیں۔ ناول کے آغاز اور انجام میں لاری پر کام کی تلاش میں سفر جاری رہتا ہے۔ "ودرنگ ہائیٹس" میں بھی اسی طرح کیتھرائن کی زندگی کے خاتمے کے باوجود ایک چھوٹی کیتھرائن موجود ہے جس کے لیے ناول کا اختتام اس کی زندگی میں ایک نئے باب کا آغاز ہے۔ اس کا لنٹن بھی مر چکا ہے لیکن اب وہ ارن شا سے شادی کر رہی ہے۔ ودرنگ ہائیٹس پھر ارن شا خاندان کی ملکیت بن جاتا ہے۔ ان دونوں کے لیے یہ آغاز ہے۔ ایک جن جائے دو جا آئے، پھر بھی جوت جلے۔ زندگی ایک نا مختتم دھارا ہے۔ اس کے آگے ہم کوئی بند باندھ کر کہہ نہیں سکتے کہ اوہ! زندگی اب ختم ہو گئی۔

قدیم افسانے زیادہ تر ایک ہی طرز پر لکھے جاتے تھے۔ یکے بعد دیگرے روز روز کے واقعات۔ دو پیراگرافوں میں چند دنوں، چند مہینوں یا چند سالوں کا بھی وقفہ ہوتا تھا۔ لیکن اب افسانے ایک دن کے بھی ہیں، چند گھنٹوں کے بھی، بلکہ ڈورتھی پارکر کا "ٹیلی فون کال" پانچ منٹ کا ہے۔ ناولوں میں بھی کئی نسلوں کی یا کم از کم ایک مکمل زندگی کی داستان ہوتی تھی۔ لیکن اب ناول صرف چند سال یا چند ماہ کا بھی ہو سکتا ہے، جیسے آلڈس ہکسلے کا "پوائنٹ کونٹر پوائنٹ" یا واندا واسیلیوسکا کا JUST LOVE یا کرشن چندر کا "شکست" جس کا زمانہ صرف تین ماہ کا ہے یا جیسے ارنسٹ ہیمنگ وے کا FOR WHOM THE BELL TOLLS صرف تین دنوں کا ناول ہے اور جوئس کا "یولی سس" اور ورجینیا وولف کا "مسز ڈیلوے" ایک ایک دن کے ناول ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ کئی نسلوں یا ایک مکمل زندگی کی داستانوں کے ناول نہیں لکھے جا رہے کیونکہ ان کی تعداد اب بھی زیادہ ہے۔ بلکہ بڑے پھیلاؤ پر ٹرِیلوجیں بھی ہیں۔ پرل بک کے ناول "گڈ ارتھ"، "دی سنس" اور "دی ہوز ڈوائڈڈ" ایک ہی گھر کی داستانیں ہیں۔ جان ڈاس پاساس کی ٹریلوجی U. S. A. یا ٹالسٹائی کی

"روڈ ٹو کیلواری"۔ جو روسی خانہ جنگی اور انقلاب کی داستان ہے یا روسی انقلاب کی مکمل ٹریلوجی شولوخوف کے تین ناول "کوئٹ فلوز دی ڈان"، "دی ورجن سائل اپ ٹرنڈ" اور "دی ڈان فلوز ہوم"۔ گورکی کے "مدر" میں اس تحریک کا آغاز تھا جب بیج بوئے جا رہے تھے۔ شولوخوف کی اس ٹریلوجی میں درخت کے اگنے اور پھل پھول لانے تک کی پوری داستان ہے۔

تین دن اور ایک دن کے ناول جدت طرازیاں ہیں۔ آج اتنی قلیل مدت میں ناول کا مواد مہیا کرنا اس لیے ممکن ہو گیا ہے کہ موجودہ دور کی زندگی واقعات سے معمور ہے ہیمنگ وے کے تین دنوں کے ناول کو اتنا وسیع کینوس اسپین کی خانہ جنگی نے دیا اور پھر آج تو "وقت" کے متعلق یہ نیا نظریہ بھی قائم ہو چکا ہے کہ ماضی کا اثر حال پر پڑتا ہے۔ یہ ماضی حال سے زیادہ اہم ہے۔ ہمارے شعور میں چھپا ہوا یہ ماضی ہمارے حال پر اثر انداز ہوتا ہے۔ جوئس نے "یولی سس" اور پروست نے REMEMBRANCE OF THINGS PAST میں حال کے کینوس میں ماضی کی ایسی تصویر کشی کی ہے اور ماضی کو حال میں اس طرح سمویا ہے کہ سب کچھ حال میں گزرتا ہوا معلوم ہوتا ہے، لیکن ان ماضی کی یادوں میں حال کا نشان کھو نہیں جاتا۔ "یولی سس" کا زمانہ ایک دن کا زمانہ ہے لیکن اس میں سالہا سال کے واقعات بھی ہیں۔ ہیرو کے ذہن میں ہم ان سالوں کی جھلکیاں دیکھتے ہیں۔ حال کے پردے پر ماضی اس طرح ابھر آتا ہے جیسے ذہن میں ان گنت خیالوں کا سیال مادہ ابھر رہا ہو اور مادے کے یہ پگھلے ٹکڑے اوپر تیر کر آ گئے ہوں۔ "یولی سس" ایک سفر ہے۔ ایک ہی دن میں کئی ملکوں اور کئی سالوں کا۔ لیکن یہ سفر ذہن کرتا ہے جسم نہیں۔ پروست کا ناول تھوڑی سی مدت میں ایک مکمل زندگی کی داستان ہے؛ زندگی، جو ختم ہوتے ہوئے اپنے ماضی کا جائزہ لے رہی ہے۔

اتحادِ زمان و مکان کے نظریے کی اب وہ اہمیت نہیں رہی۔ وقت اور مقام میں بڑا گہرا تعلق ہے۔ ایک خاص وقت میں ایک آدمی ایک ہی مقام پر ہو سکتا ہے اس لیے وقت کا تسلسل ٹوٹنے پر مقام کا تسلسل بھی ٹوٹ جاتا ہے۔ چنانچہ "یولی سس" کا ہیرو دورانِ ناول میں تو "ڈبلن" میں مقیم ہے لیکن "ڈبلن" کی گلیوں میں چلتے چلتے اس کا ذہن ماضی کی طرف چلا جاتا ہے اور وقت کے ساتھ مقام بھی بدل جاتا ہے۔ وقت ماضی، حال اور مستقبل۔ سب کچھ ہو سکتا ہے۔ انسانی دماغ میں گزشتہ واقعات بھی سما جاتے ہیں، ماضی کی یادیں بھی محفوظ ہوتی ہیں اور تخیل

مستقبل کی طرف بھی لے اڑتا ہے۔

شعور کے بہاؤ اور ذہن کی عکاسی کے لیے کئی تکنیکیں استعمال کی گئی ہیں۔ اردو میں عسکری نے "حرام جادی" اور "چائے کی پیالی" لکھ کر اس کی بنیاد ڈالی۔ یہ دونوں افسانے چیخوف کے "سکول مسٹرس" اور "سٹیپ" کی طرز پر لکھے گئے ہیں۔ "سکول مسٹرس" اپنی تنخواہ لے کر اپنے گاؤں واپس آتے ہوئے اور "حرام زادی" کی نرس ایک زچگی کا کیس لے جاتی ہوئی سوچتی ہے اپنے حال کی زندگی، بے رونق اور بے کیف زندگی کی یکسانیت اور پھر گذشتہ زندگی کے متعلق۔ "سٹیپ" "چائے کی پیالی" جتنا داخلی نہیں ہے۔ "چائے کی پیالی" میں ڈولی اپنے ہی متعلق سوچتی چلی جاتی ہے لیکن "سٹیپ" میں لڑکے کی سوچوں کے علاوہ گرد و پیش کی تفاصیل بھی ہیں۔ اس لیے تکنیک کے اعتبار سے کرشن چندر کا "حسن اور حیوان" "سٹیپ" سے زیادہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ "دو فرلانگ لمبی سڑک"، عسکری کا "کالج سے گھر تک" اور دھرم پرکاش کا "چرچ گیٹ سے چوپاٹی تک" بھی اسی تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ یعنی ان کے کردار شعوری بہاؤ کے تحت سوچتے چلے جاتے ہیں۔ ان میں خارجیت اور داخلیت دونوں کا امتزاج ہے۔

کبھی کبھی خیالات کی لہر آہستہ آہستہ چلتی ہے۔ ذہن اطمینان سے سوچتا ہے اپنے ماضی اور حال اور مستقبل کے متعلق۔ لیکن کبھی کبھی اس ندی میں طوفان بھی آجاتا ہے۔ دماغ میں خیالات کھولنے لگتے ہیں۔ ان میں کوئی تسلسل یا ٹھہراؤ نہیں ہوتا۔ بجلیوں کی طرح کوند کر شدید ذہنی ہلچل میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ اس وقت ذہن کی تصویر کچھ اور ہی طرح کی ہوتی ہے، جس طرح آر۔ ایل۔ سٹیونسن کے "مارخائم" میں۔ "مارخائم" کے ابتدائی ½ حصے میں مکالمہ ہے، پھر قتل، پھر اس کے ذہن کا تصوری عمل؛ اس کے بعد ایک SOLILOQUY میں اس کے ذہن کی ہلچل، طوفان، کشمکش اور خوف دکھایا گیا ہے۔ دستاوسکی CRIME AND PUNISHMENT میں بیشتر حصہ قاتل کے ذہنی کرب کی تصویر ہے۔

ماضی کو حال میں پیش کرنے کے بھی دو انداز ہو سکتے ہیں جن سے دو الگ الگ تکنیکیں بن گئی ہیں، لیکن ان میں بڑا نازک سا فرق ہے۔ پہلی تکنیک سے ذہن میں ماضی کا عکس یوں دکھاتے ہیں کہ بنتے ہوئے نقوش کی ہو بہو تصویر اترتی چلی جائے۔ صرف وہی باتیں بیان کی جاتی ہیں جو ذہن میں آتی ہیں۔ مثلاً کسی پورے واقعے میں چند خاص خاص باتوں کا خیال آئے

توانھیں کاذکر کرتے ہیں۔ پھر ذہن اچانک کسی دوسرے واقعے کی طرف منتقل ہو تو پہلے واقعے کی کوئی تفصیل دیے بغیر دوسرے واقعے کا بیان شروع ہوجائے گا۔ اس کے لیے ایک مخصوص طرزِ تحریر ہوتی ہے۔ بیانیہ کی طرح اس میں تسلسل نہیں ہوتا، نہ نپے تلے مرتب جملے ہوتے ہیں۔ بلکہ ذہن میں آئے ہوئے بے ربط جملے۔ شعور کی زبان میں جیسے ذہن آپ سے محوِ گفتگو ہو۔ ماضی اور حال میں کوئی حدِ فاصل نہیں ہوتی بلکہ گڈمڈ ہوجاتے ہیں۔ حال سے ماضی، ماضی سے حال۔ جس طرف بھی چاہیں مواد کو موڑ سکتے ہیں اور واقعات کے بیان میں بھی وقت کا تسلسل لازمی نہیں ہوتا۔ پہلے کا واقعہ بعد میں اور بعد کا واقعہ پہلے بیان کیا جا سکتا ہے۔

دوسری تکنیک میں ماضی اور حال کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے۔ ایک حد قائم کردی جاتی ہے، جیسے ہی حال میں گزرتا ہوا کوئی واقعہ یاد دلائے وہیں حال کے آگے ایک لکیر کھینچ دی جاتی ہے اور ماضی کا وہ واقعہ بیان کیا جاتا ہے اور یہ واقعہ صرف ذہن اور کردار کی سوچوں میں محدود نہیں رہتا بلکہ زائد تفصیلیں بھی بیان کی جاتی ہیں اور مصنف بیانیہ انداز میں خود یا کسی کردار کی زبانی بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اس میں REFLECTION اور NARRATION دونوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ واقعہ مکمل بیان ہونے کے بعد ماضی کی حدیں توڑ کر پھر حال میں آداخل ہوتا ہے۔ اس تکنیک کی ایک نمایاں مثال گالزوردی کا "سیب کا درخت" ہے۔ افسانے کا آغاز حال سے شروع ہوتا ہے۔ بیوی پینٹ کرتی ہوئی کہتی ہے: "یہاں سیب کا درخت ہوتا تو کتنا خوبصورت اور مکمل ہوتا" اور پھر اس کا شوہر یہ جملہ سن کر اپنے ماضی میں چلا جاتا ہے جب کہ یہاں ایک سیب کا درخت تھا۔ کئی سال پہلے یہ جگہ اس کے لیے معنی خیز تھی۔ سیب کا درخت ان دونوں کے لیے یادگارِ محبت تھا۔ اس کے سائے تلے چاندنی راتوں میں کیسے سہانے لمحے گزرے تھے' وغیرہ۔ اور پھر اس کی گذشتہ داستانِ عشق وغیرہ پوری تفصیل اور تسلسل کے ساتھ بیان کی گئی ہے۔ پھر شوہر اچانک حال کے ماحول میں بیدار ہوتا ہے۔ بیوی پینٹنگ ختم کرچکی ہے' وغیرہ۔ حال میں دوبارہ آنے کے ساتھ ہی قاری بھی ماضی سے نکل کر حال میں آنکھیں کھولتا ہے اور چونک اٹھتا ہے۔

فن کاروں نے انسانی ذہنی دنیا کی سیاحت کی متنوع تصویریں بنائی ہیں۔ مثلاً ایک تصویر "تلازمِ خیال" کی ہے۔ ذہن میں کئی بے ربط خیال آتے ہیں لیکن ان میں تسلسل بھی ہوتا ہے۔ ایک خیال اور دوسرے خیال کے درمیان کوئی نہ کوئی کڑی ضرور ہوتی ہے۔ ایک یاد کے بعد

دوسری پھر تیسری۔ اور خیالات کا یہ سلسلہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے اور انجام اس مقام پر ہوتا ہے جب خود سوچنے والا بھی متعجب ہو جاتا ہے۔ خیالات کی یہ زنجیری پیش کش ایک الگ تکنیک ہے۔ اس میں پلاٹ اور کردار نہیں ہوتا بلکہ صرف سوچنے والا۔ یا ہو سکتا ہے کہ یہ سوچنے والا بھی نہ ہو بلکہ خود مصنف کا تلازم خیال پیش کیا جائے، جیسے قرۃ العین حیدر کے افسانے "آہ اے دوست!" میں۔ "تلازم خیال" سے ملتی جلتی ایک اور صورت "سوریلزم" بھی ہے۔ اس میں تلازم خیال کے برخلاف کسی خاص چیز کا تصور ہوتا ہے، کسی حقیقی چیز کا۔ لیکن سوریلزم ریئلزم سے بھی پرے جاتی ہے۔ اس میں کوئی چیز حقیقت کے علاوہ کچھ اور بھی دکھائی دیتی ہے، جیسے چیونٹیوں کی قطار ہمارے پاؤں کے پاس رینگتی ہوئی ہمیں سرخ لاوے کی دھار دکھائی دیتی ہے کیونکہ یہ قطار دیکھ کر ہمیں چیونٹیوں کی بجائے سرخ لاوے کی دھاریں بہتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ جیسے کرشن چندر کی کہانی "مثبت اور منفی" ایک سوریلی تصویر ہے۔ تلازم خیال یا سوریلسٹ قسم کے خیالات افسانے میں کہیں کہیں آجائیں تو صرف اس کی وجہ سے ایک الگ تکنیک نہیں بنے گی، لیکن اگر سارا افسانہ خیالی تسلسل کا تصویری مرقع ہو تو یہ بجائے خود دو الگ الگ تکنیکیں ہوں گی۔ عزیز احمد کا "جھوٹا خواب" سرئیلزم اور ایکسپریشن ازم کے امتزاج سے بنا ہے۔ نفسیاتی تجزیے میں خواب بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے۔ اس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کر کے واقعات دکھائے جاتے ہیں؛ ایسے خواب جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے۔

ایکسپریشنزم، اظہاریت یا باطن نگاری ایک بالکل ہی الگ قسم کی ذہنی کیفیات و تصورات کا اظہار ہے۔ یہ جوئس یا پروست کے شعوری تسلسل STREAM OF CONSCIOUSNESS سے مختلف چیز ہے۔ یہاں ذہنی تصورات سے مراد محض خیالات ہیں؛ ماضی کے گردوپیش کے، مستقبل کے عام خیالات۔ لیکن ایکسپریشنزم میں ذہن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔ اس سکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری وسیلے سے کرنا چاہیے۔ اطالوی مصنف لوئی پیرانڈیلو اس سکول کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ اس سکول کے مقلد یہ کہتے ہیں کہ کروچے کے اصول اور نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں۔ پیرانڈیلو کے دوستوں کا دعویٰ ہے کہ وہ کروچے کے جمالیاتی اصولوں کے مطابق لکھتا ہے، لیکن سکاٹ جیمز کہتا ہے کہ یہ دعویٰ بے معنی ہے کیونکہ

جمالیات کے متعلق کروچے کی تھیوری میں اس طرح کے آرٹ کا کہیں ذکر نہیں۔ اس فلاسفر نے ایکسپریشنزم کا لفظ الگ معنوں میں استعمال کیا تھا اور کروچے کا یہ نظریہ ہر فن کے متعلق ہے۔ کروچے کے لیے ایکسپریشنسٹ آرٹسٹ کے ذہن میں آمد (INTUITION) ہے۔ آرٹسٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعے کو دیکھتی ہے تو اس کا تاثر ذہن میں قائم ہو جاتا ہے۔ یہ تاثر ہلکا ہونے کی صورت میں مٹ جاتا ہے لیکن کبھی کبھی ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ ایسے تاثر کو احساس، وجدان اور تخیل، ذہن میں ہی ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں۔ یہی اندرونی اظہار ہے۔ کروچے کا خیال ہے کہ اگر اس کا بیرونی اظہار الفاظ یا نقاشی کے ذریعے کیا جائے تو یہ آرٹ نہیں رہتا۔ کروچے فلاسفر تھا؛ اگر آرٹسٹ ہوتا تو یہ کبھی نہ کہتا۔ اسکاٹ جیمز کہتا ہے کہ کروچے نے آرٹسٹ سے مشورہ کیے بغیر آرٹ کے متعلق یہ نظریہ قائم کرلیا ہے، ورنہ آرٹسٹ تو یہ محسوس کرتا ہے کہ اسے دنیا کو کچھ دینا ہے۔ آرٹسٹ اپنے تجربات، مشاہدات اور تاثرات کو خوبصورت شکل دے کر اوروں تک پہنچانا چاہتا ہے، اس خوبصورت ذہنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے۔

کروچے کے خیالات جو کچھ بھی ہوں اب تو ایکسپریشنزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے جس میں ذہن ایسی تصویریں دیکھتا ہو جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ اسے ایک طرح کی خواب سحر DAY DREAMING میں نظر آتی ہوں۔ اردو میں اسے سب سے پہلے لانے والے احمد علی ہیں۔ ان کی تازہ کہانیاں باطن نگاری اور رمزیت کے امتزاج سے بنی ہیں۔ خصوصاً "قید خانہ" اور "موت سے پہلے"۔ سرئیلزم اور ایکسپریشنزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ احساس تصور کراتا ہے، ورنہ دماغ کی معمولی حالت میں اس طرح کے تصورات نہیں آسکتے۔ ذہن کی آنکھ اسی وقت ایسی تصویریں دیکھ سکتی ہے جب اس پر ایک خاص کیفیت طاری ہو۔ احساس اور ذہن پر اس کے اثر کو احمد علی نے "قید خانہ" میں نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے۔ "قید خانہ" میں احساس مجسم بن گیا ہے۔ اس افسانے کا کردار ایک حساس آدمی کا ذہن ہے۔ یہاں احساس کے زیرِ اثر نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور نہ آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ ذہن، جسم اور روح سب اس کربِ محکومی، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ "موت سے پہلے" ایک طرح کا رمزیہ بھیانک خواب ہے۔ (SYMBOLIC NIGHTMARE) رمزیہ ناول کا پیشرو امریکی ناولسٹ[1] MELVILLE HERMAN ہے۔

---

[1] رونالڈ میسس- ماڈرن ریڈنگ نمبر ۱۱ میں۔

آج بھی رمز نگار صرف مٹھی بھر ہیں۔ ان پر میلول کا نہیں کافکا کا اثر پڑا ہے۔ احمد علی بھی اپنی حال کی تحریروں میں اسی سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ یہ آسٹرین ناول نگار رمزیت کو بہت آگے لے گیا ہے۔ آج کی رمزیت کا چشمہ کافکا سے پھوٹا ہے۔ کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوت تخیل بھی۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی (DELIRIUM) کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور اس کی اصلی فطرتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ "کاسل" CASTLE تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کربناک جستجو بن جاتا ہے۔ اس میں ہیں سطحی نہیں بلکہ عمیق اور گہری حقیقت نظر آتی ہے۔

ناول میں رمزیت کا استعمال کرنے والے جدید معنوں میں EDWAI اور REXWARNER ہیں۔ ایڈورڈ اپ ورڈ نے صرف JOURNEY TO THE BORDER میں رمزیت کا کامیابی سے استعمال کیا ہے، بعد کے ناولوں میں نہیں۔ ریکس وارنر کا "ایروڈروم" اس سلسلے کی بہت کامیاب کوشش ہے۔ اب رمزیت افسانے اور خاکے میں بھی آ گئی ہے۔ افسانے میں اس کا نمائندہ ولیم سیانسم ہے۔ سیانسم نے رمزیت کو تمثیل (ALLEGORY) کی حدوں سے ملا دیا ہے۔ اس کی تصویریں صاف، شوخ اور روشن ہوتی ہیں۔ THE TOURNAMENT میں سیانسم نے فاشی قوتوں اور عوامی جنگ کو ایک ٹورنامنٹ میں ایک لال اور ایک کالی ٹینک کے ساتھ لڑائی کے طور پر پیش کیا ہے؛ آگ اور پانی کی لڑائی۔ کالی ٹینک انگارے اگل کر پھینکتی ہے اور لال ٹینک پانی کا جھاگ اڑا کر ان انگاروں کو پڑنے سے پہلے بجھا دیتی ہے۔ لال ٹینک کا سارا عملہ جل کر زخمی ہو جاتا ہے اور کالی ٹینک کی مکمل جیت ہونے ہونے کو ہوتی ہے کہ تماشائی ہی اٹھ اٹھ کر پانی کے جھاگ اپنے ہاتھوں میں لے لے کر جھاگ اڑانے لگتے ہیں اور کالی ٹینک سے شعلے برسنے لگتے ہیں۔ چند آدمی زخمی ہو کر گر جاتے ہیں تو دوسرے ان کی جگہ لے لیتے ہیں اور یہ لڑائی جاری رہتی ہے۔

اب سارے تماشائی اس میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اب کے کالی ٹینک آدمیوں کے جسموں پر آگ برسا رہی ہے۔ آدمی گرتے ہیں لیکن فوراً ہی ان کی جگہ پر ہو جاتی ہے۔ جھاگ کے نل لیے وہ ایک دائرے کی شکل میں بھاگ رہے ہیں اور ان شعلوں پر جھاگ پھینک رہے ہیں۔ آخر کار وہ اس شیطانی قوت کو زیر کر لیتے ہیں۔ آگ بجھ جاتی ہے اور کالی ٹینک

میں اتنا پانی بھر جاتا ہے کہ اس کے آدمی ڈوبنے کے خوف سے نیچے کود جاتے ہیں۔ کس بلا کی جذباتی مصوری ہے، کس حد تک کامیاب حقیقت نگاری!

مشہور نارویجین ناول نگار نٹ ہیمسن کے ناول HUNGER میں بھوک ایک دیوتا کے روپ میں پیش کی گئی ہے۔ بھوکے کی نفسیاتی کیفیت۔ شدید بھوک کی حالت میں اس پر ایک طرح کی بے خودی DELIRIUM طاری ہے۔ وہ جاگ بھی رہا ہے اور اس کی حسیں جاگنے والوں کی حسوں سے بھی زیادہ بیدار ہیں۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ یہ ظالم دیوتا اس کا پیچھا کر رہا ہے اور اسے طرح طرح کی اذیتیں دے رہا تھا۔ تھامس مین کے ناول "میجک مونٹین" میں جدید انسان بیرونی قوتوں کے پنجے میں دکھایا گیا ہے۔ ایک دماغ جو قدرت، تقدیر اور ماحول کے ہاتھوں بنا ہے ایسے کام کرتا ہے جو اسے کسی خوفناک مستقبل کی طرف لے جاتے ہیں۔ "میجک مونٹین" سوئٹزرلینڈ کے پہاڑوں کے ایک سینی ٹوریم کی داستان ہے۔ یہاں بیماری ہے اور بیمار ہیں۔ تھامس مین نے اسے جنگ سے پہلے یورپ کے سرمایہ دارانہ نظام کے لیے اشارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یورپ ہی نہیں بلکہ ساری دنیا میں ایسے خراب حالات پیدا ہو گئے تھے کہ جنگ ناگزیر ہو گئی تھی۔ HUGWALPOLE کے ناول THE SECRET CITY میں بھی تخیلی رمزیت ہے۔ اس ناول میں بہت کامیاب کردار نگاری بھی ہے لیکن اس کی مخصوص خوبی اس کی فضا میں اشاریت اور رمزیت پیش کرنے کا فلسفیانہ انداز ہے۔

THE SECRET CITY جو بظاہر پیٹرو گراڈ ہے، وہ خوابوں کا گھر جس کی امیدیں مایوسیوں میں بدل گئیں، لیکن اصل میں THE SECRET CITY انسانیت کی امنگوں بھری روح، دنیا کے دکھے ہوئے دل کی علامت ہے۔ THE SECRET CITY انسان کا دل ہے! امیدوں اور امنگوں بھرا، حسین خواب دیکھنے والا، قسمت کی مزلوں سے ٹوٹتا ہوا، لیکن مستقبل پر یہ بھروسہ رکھنے والا کہ آخر میں تجدیدِ حیات (RESURRECTION) ضرور ہو گی۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہے سرریلزم، ایکسپریشنزم، سمبالزم وغیرہ میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ ایک شدید احساس یا ایک خاص کیفیت یونہی بیانیہ انداز میں بیان کی جا سکتی ہے۔ ایک خاص کیفیت کو پکڑ لیا جاتا ہے، جیسے قدرت اللہ شہاب کے "تلاش" میں افسانے "ما" میں ایک خاص کیفیت میں ہے۔ "گوراں چلی جا رہی ہے... جانے دو" یہ گوراں کون ہے؟ کیوں آئی تھی اور کیوں چلی جا رہی ہے؟ یہ سب بیانیہ انداز میں اسی "ما" میں "کی زبانی بیان

کیا گیا ہے اور ایک شدید احساس سارے افسانے پر چھایا ہوا ہے۔ کیا اسے کبھی سچی محبت مل سکے گی؟ وہ ساڑھے بارہ سو روپے کماتا ہے اور انھیں روپوں پر ریجھ کر بیسیوں مائیں اپنی بیٹیوں کی نمائش کرتی ہیں اور وہ خود اس پر ناز و انداز صرف کرتی ہیں۔ لیکن کیا لڑکیاں صرف اس کے لیے اس سے محبت کریں گی؟ کیا انھیں صرف ہر مہینے ساڑھے بارہ سو روپوں کی ضرورت ہے اس کی نہیں؟ کیا اسے سچی محبت نہیں مل سکتی؟ پھر ایک دن ظہیر نے گوراں کے متعلق بتایا اور اسے محسوس ہوا کہ یہ گوراں، یہ طوائف ان شریف گھرانوں کی لڑکیوں کے مقابلے میں، جو اس کے ساڑھے بارہ سو روپوں کے لیے اپنا جوبن جھمکاتی پھرتی ہیں، ایک "اصلی" قیمتی ہیرا ہے۔ گوراں، جو محبت کے دو لمحوں کو اپنی زندگی کا سرمایہ سمجھتی ہے۔ اس نے گوراں کو بلا لیا لیکن انجانے میں اس نے گوراں کے سامنے اپنے ساڑھے بارہ سو روپوں کا ذکر کر دیا۔ "مہینے میں یہ ساڑھے بارہ سو روپے کس لیے ہے گوراں؟" اور گورا بپھری ہوئی ناگن کی طرح اٹھ کر کھڑی ہو گئی: "تم میرے سب سے بڑے گاہک ہو۔ تم بھی مجھے سچی محبت نہ دے سکے۔ تم، میرے سب سے بڑے گاہک!" اور وہ چلی گئی۔ اس نے ساڑھے بارہ سو روپے کا لالچ دے کر گوراں کو بھی کھو دیا۔ افسانے میں اس کی اسی کیفیت کو پکڑا گیا ہے۔ اس نے گوراں کو بھی کھو دیا... گوراں چلی جا رہی ہے... جانے دو... اور یہ احساس اس پر پہلے سے بھی زیادہ شدت کے ساتھ حملہ کرتا ہے کہ کیا اسے کبھی سچی محبت نہ مل سکے گی؟

اور ورجینیا وولف کی دنیا بھی احساسات کی دنیا ہے۔ اس کے افسانوں میں احساسات جیسے کرداروں کے جسم کو چھوڑ کر خود ہی کردار بن جاتے ہیں۔ صرف احساسات اور کیفیات۔ مادہ اور جسم سے دور۔ ورجینیا وولف کی تکنیک اور اسلوبِ بیان ایسا ادبی آلہ ہے جو حس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو بھی پکڑ لیتا ہے اور پڑھتے پڑھتے ہماری ساری حسیں بھی کچھ اس طرح بیدار ہو جاتی ہیں کہ ہم دیکھ سکتے ہیں، سن سکتے ہیں، محسوس کر سکتے ہیں، سونگھ سکتے ہیں۔ وہ کرداروں کا فرق بھی ظاہری عمل اور گفتگو سے نہیں، احساسات کے نازک سے نازک فرق کے ذریعے بتاتی ہے۔ اس کے کردار ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان میں صرف ناموں کا فرق ہوتا ہے۔ ان سب کی آوازیں ایک جیسی ہیں۔ وہ شعروں میں سوچا کرتے ہیں۔ ان کی سالیلوکویس شعریت سے بھری ہوئی ہوتی ہیں۔ ان چیزوں پر ہمیں خود آرٹسٹ کے انتہائی حساس ذہن اور نادر شخصیت کا پرتو پڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ورجینیا وولف کے ناول یا افسانوں میں بالکل ہی ہلکا سا پلاٹ ہوتا ہے

لیکن ان کی تاثیر کچھ ایسی ہوتی ہے جو چھوٹی سے چھوٹی اور نازک سے نازک تفصیل کو بھی چھپٹ لیتی ہے اور یہ تفصیلیں ترتیب وار نہیں بلکہ کرداروں کے ذہن میں آتی ہوئی بے ترتیب آزادی سے دی جاتی ہیں۔ ورجینا وولف کی دنیا ٹھوس، کردار، پلاٹ اور بیان کی دنیا نہیں ہے بلکہ نفاست سے بنی ہوئی فضا، کیفیت، احساس، اشارے، شوخ، رنگین، اور روشن منظر نگاری۔ جن کے پیچھے زندگی کے حسن اور غم کا ایک دردناک احساس چھلکتا ہے۔ کی دنیا ہے۔

قرۃ العین حیدر بھی اس آزاد تکنیک کو اپنے افسانوں میں استعمال کرتی ہیں۔ ورجینا وولف اپنے کرداروں کی نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کا تجزیہ کرتی ہیں لیکن قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں خود لکھنے والی کی کیفیتیں، چھوٹی چھوٹی یادیں اور بکھرے بکھرے خیالات ہوتے ہیں۔ پھر منظر نگاری اور رومانی فضا۔ خیالات کا ایک آزاد تلازم۔ ان کے افسانوں میں بھی پلاٹ اور کردار کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ پلاٹ اکثر تو مفقود ہی رہتا ہے یا بالکل ہلکے جال کی طرح۔ کسی طرف کا توازن بگڑا اور ٹوٹ گیا۔ پلاٹ، توازن اور اتحاد، زمان و مکاں سے آزاد تکنیک اور پھر افسانے کی کوئی ہیئت نہیں ہوگی۔ لیکن یہ بکھری بکھری چیزیں ایک ہلکا سا مجموعی اثر ضرور پیدا کرتی ہیں۔ ورجینا وولف کے افسانوں میں زندگی کے حسن اور غم کا احساس ہے تو قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں زندگی کی بے ثباتی خصوصاً اونچے طبقے کی بے روح اور کھوکھلی زندگی۔

آج کے ناولسٹ اپنے ناولوں میں "حال" کا اثر لانا چاہتے ہیں، جیسے یہ سب کچھ یہیں ابھی گزر رہا ہو۔ اسی وقت اور مقام میں، جہاں ناول کے کردار گھرے رہتے ہیں، پڑھنے والے کو بھی گھیر لیتے ہیں۔ وقت کے جدید نظریے کے مطابق تین قسم کے حال ہیں: "ماضی کا حال"، "حال کا حال" اور "مستقبل کا حال"۔ جوئس نے یہ بتانا چاہا کہ وقت اور مقام کی حدیں مصنوعی ہیں۔ سب کچھ نسبتی ہے اور آرٹ کو اس رشتے کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ یہ ناولسٹ ہمیشہ متحرک وقت کی INTEGRITY کو قائم رکھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ ورجینا وولف کا مقصد اس متحرک وقت کو پکڑنا ہے جو زندگی کو اڑائے لیے جا رہا ہے۔ آلڈس ہکسلے نے بھی اپنے ناولوں میں وقت اور مقام کی ان مصنوعی حدوں کو توڑ کر ایک نئی اور جاذب تکنیک ایجاد کی ہے جس میں وقت اور مقام کا تسلسل بالکل ٹوٹ جاتا ہے۔ کوئی واقعہ پیش کرتے ہوئے یا کسی کردار کا ذکر کرتے ہوئے منظر کو یوں بدل دیتے ہیں کہ پڑھنے والا حیران رہ جاتا ہے۔ چنانچہ "پوائنٹ کونٹر پوائنٹ" کے آغاز میں ایک پارٹی ہو رہی ہے میزبان لیڈی بٹا نٹا ماؤنٹ اور ہیرو والیٹر کا باپ جان بڈلیک

ایک جگہ بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ اچانک آپ انھیں جوان دیکھیں گے۔ جوان، ایک دوسرے کے عاشق، ایک بستر میں لیٹے ہوئے۔ اس منظر کے ختم ہونے کے بعد آپ انھیں پھر پارٹی میں باتیں کرتے ہوئے پائیں گے۔ اسی طرح ابھی مصنف آپ سے کسی کردار کا تعارف کرا رہا ہے لیکن دوسرے ہی پیراگراف میں یہ کردار کسی اور مقام، ملک یا ماحول میں ہوگا اور آپ حیران رہ جائیں گے: "ارے! یہ تو ابھی یہاں تھا۔" لیکن کچھ دیر کے بعد آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ کردار وہیں ہے صرف مصنف اس کے ماضی کا واقعہ بیان کر رہا ہے یا چند لوگ ایک جگہ بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ باتوں باتوں میں کسی واقعے کا ذکر آجائے گا۔ اچانک آپ اس ماحول میں چلے جائیں گے جہاں وہ واقعہ گزرا تھا۔ ذہنی تصورات اور شعوری بہاؤ کی عکاسی میں بھی اسی طرح ماضی میں حال اور حال میں ماضی گڈمڈ ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن یہ اس سے بالکل ہی مختلف چیز ہے۔ یہاں ماضی کے واقعات کرداروں کے ذہن میں نہیں گزرتے بلکہ مصنف بیان کرتا ہے، اس لیے پہلی تکنیک میں اچانک تبدیلی اس قدر حیران کن معلوم نہیں ہوتی۔ یہاں تو جیسے بس سوئچ دب جاتی ہے اور آپ کہیں سے کہیں پہنچ جاتے ہیں۔ ماضی سے حال اور حال سے ماضی یا ایک جگہ سے دوسری جگہ کا منظر بدلنے میں ایک پیراگراف سے دوسرے پیراگراف میں کوئی کڑی یا کیفیت نہیں ہوتی۔ تشریحی جملے بھی نہیں ہوتے۔ بس جیسے آپ لفٹ میں ہوں اور وہ پلک جھپکنے میں آپ کو دوسری منزل پر پہنچا دے اور پھر وہی لفٹ آپ کو دوبارہ نیچے لے آئے۔ یہ تکنیک بڑی جاذب ہوتی ہے اور اس میں ایک طرح کی ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ان کے ایک اور ناول EYELESS IN GAZA میں چار داستانوں کو جوڑا گیا ہے۔ چار داستانیں جو ہیرو کی زندگی کے چار حصوں کے متعلق ہیں۔ اس کے بچپن یعنی اس صدی کے پہلے دور سے، اس کے ادھیڑ ہونے یعنی موجودہ دور تک۔ ان داستانوں کے بننے میں دھاگے ایک دوسرے میں سے گزرتے رہتے ہیں۔ مثلاً: ۱۹۰۲ء کے ایک واقعے کے بعد ۱۹۳۳ء کا ایک واقعہ لایا گیا ہے کیونکہ یہ واقعہ پہلے واقعے پر روشنی ڈالتا ہے اور یہ واقعہ اسی طرح اچانک ہماری آنکھوں کے سامنے ہوتا ہے اور مکسلے اپنے مخصوص سینمائی انداز میں سوئچ گھما کر ہمیں ۱۹۰۲ء سے ۱۹۳۳ء میں لے آتا ہے۔

یہ تکنیک اردو میں ابھی نہیں آئی ہے۔ صمد شاہین نے "توہین" میں اسے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس میں افسانے کے مواد نے توڑ موڑ کی گنجائش نہیں پیدا ہونے دی کیونکہ وقت اور مقام زیادہ تر ایک ہی ہیں۔ اس تکنیک سے ملتی جلتی ایک اور تکنیک

سومرسٹ ماہم کے افسانے RAIN میں ملتی ہے۔ اس میں کردار کا نام آتے ہی اس کا تفصیلی تعارف شروع ہوجاتا ہے۔ سارے کردار ایک ہی جگہ پر رہتے ہیں۔ یہ تکنیک ہکسلے کی تکنیک سے صرف اس حد تک ملتی ہے کہ کردار کے تفصیلی تعارف کے باعث پلاٹ کی تعمیر رک جاتی ہے۔ باقی امور میں یہ مختلف ہے۔ اس میں کوئی تبدیلی نہیں آتی۔ ایک کردار کی تفصیلی تعارف کے بعد افسانہ آگے بڑھتا ہے اور جوں جوں کردار شامل ہوتے جاتے ہیں افسانے کی تعمیر کے ساتھ ان کا تفصیلی تعارف بھی ہوتا جاتا ہے۔ افسانے کے آغاز ہی میں سب کرداروں کا الگ الگ تعارف نہیں ہوتا۔ مدھوسودن کے افسانے "آشیانہ" کی بھی یہی تکنیک ہے۔ وہ کسی نئے کردار کی شمولیت پر اس کا تعارف کراتا ہے، شروع میں نہیں۔ ان دونوں تکنیکوں کا فرق "آشیانہ" اور مہندر ناتھ کے "جہاں میں رہتا ہوں" میں واضح ہوجاتا ہے کیونکہ ان دونوں کا میدان اور کردار ایک ہی ہیں، لیکن یہ کردار "آشیانہ" میں پہلے طریقے سے اور "جہاں میں رہتا ہوں" میں دوسرے طریقے سے پیش ہوتے ہیں۔ "جہاں میں رہتا ہوں" کی تکنیک "ہماری گلی" کی سی ہے۔

آج افسانے کا مفہوم زیادہ وسیع ہوگیا ہے۔ آج کہانی پن ہی افسانہ نہیں، عروج اور موڑ بھی لازمی نہیں، اب خاکے اور رپورتاژ بھی افسانے میں شامل ہیں۔ "جہاں میں رہتا ہوں" اور "ہماری گلی" رپورتاژ کی طرح لکھے گئے ہیں لیکن یہ افسانے ہیں۔ خالص رپورتاژ ہمیں کرشن چندر کے "پودے" میں ملتا ہے، اگرچہ کرشن چندر نے اسے بھی بہت زیادہ افسانوی رنگ دے دیا ہے۔ سجاد ظہیر کا "سینڈھرسیٹ روڈ" بہت اچھا رپورتاژ ہے۔ رامانند ساگر کا "موت کے بستر سے" بھی داخلی رپورتاژ (SUBJECTIVE REPORTAGE) کی اچھی مثال ہے۔ یہ ڈائری ہے اور رپورتاژ کی ایک صورت۔ فرق صرف یہ ہے کہ ڈائری میں صحیح تاریخ لکھی ہوتی ہے۔ آرتھر کونسلر کے "سیپانس ٹیسٹامنٹ" کا دوسرا حصہ "ڈائیلاگ ود دتھ ڈیتھ" بھی ڈائری کی صورت میں لکھا گیا ہے۔ اس کا مصنف سزائے موت کا حکم سننے کے بعد جیل میں اپنے احساسات کو قلم بند کرتا ہے۔ "موت کے بستر سے" کا مصنف دق میں مبتلا ہوتا ہے۔ اسے یہ مرض جان لیوا محسوس ہوتا ہے۔ چنانچہ اس ڈائری میں بلا کی رقت، حسن اور گہرائی پیدا ہوجاتی ہے۔ مغربی ادب میں تو رپورتاژ کی بہترین مثالیں مل سکتی ہیں۔ طویل سفرنامے بھی ہیں، جیسے ہکسلے کا "جیسٹنگ پائیلیٹ" یا سومرسٹ ماہم کا "دی جنٹلمین ان دی پارلور"۔ افسانوی سائز کے رپورتاژ کی بہترین مثال ہربرٹ کا "ورکر ڈیسیٹ" ہے۔ اسی طرح طویل رپورتاژ کی بھی کئی مثالیں ہیں۔ رپورتاژ میں ان واقعات یا

کا بیان ہوتا ہے جو مصنف پر بیتی یا سامنے گزری یا کانوں سے سنی ہوں اور مصنف انھیں صیغۂ متکلم میں خود ہی بیان کرتا ہے۔ کرداروں اور مقاموں کے نام بیشتر اصلی ہوتے ہیں لیکن افسانے میں بدل بھی دیے جاتے ہیں۔ رپورتاژ داخلی بھی ہو سکتا ہے، یعنی واقعات کے ساتھ مصنف کے تاثرات بھی ہوتے ہیں لیکن واقعاتِ گذشتہ کی وجہ سے اس میں ماضی کا صیغہ ہی استعمال ہوتا ہے۔ جب صیغۂ حال کا استعمال ہو تو ایک جاذب اور دلچسپ تکنیک بن جاتی ہے۔ صیغۂ حال کے باعث سب کچھ آنکھوں کے سامنے گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور افسانہ گویا مسلسل تبصرہ (RUNNING COMMENTARY) بن جاتا ہے۔ یہ افسانہ سچے واقعات پر مبنی بھی ہو سکتا ہے اور مصنف کی تخیلی پیداوار بھی۔ ولیم سارویان کے افسانے "مسلسل تبصرہ" کے سے معلوم ہوتے ہیں، جیسے وہ آلہ بکر الصوت کے سامنے کھڑا اپنے گرد و پیش کی گزراں زندگی کے متعلق بولتا چلا جا رہا ہو اور ان پر تبصرہ بھی کیے جا رہا ہو۔ ایسی کیفیات میں بسا اوقات بولنے والا بھی گم ہو جاتا ہے اور گزراں زندگی مسلط ہو جاتی ہے۔ بولنے والوں پر، مائکروفون پر، سب پر۔ بیدی کے افسانے "دس منٹ بارش میں" کی تکنیک بھی مسلسل تبصرے کی سی ہے۔ اس میں بولنے والا بھی موجود ہے جو اپنے گھر پر کھڑا سب کچھ دیکھتا اور بیان کرتا ہے: "ابوبکر روڈ شام کے اندھیرے میں گم ہو رہی ہے راتا بھیگ رہی ہے۔"

جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکل آیا ہے اس میں بلا کا تنوع، وسعت اور قوت آ گئی ہے۔ افسانوی ادب متمول اور آزاد ہو گیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے۔ اب ایسے افسانے بھی ہیں جن میں پلاٹ نہیں ہوتا؛ جن کی کوئی متناسب اور مکمل شکل نہیں ہوتی؛ وقت اور مقام کا تسلسل نہیں ہوتا۔ افسانے کے حصوں میں بھی تسلسل لازمی نہیں۔ یہ حصے ایک مضبوط، ٹھوس اور مکمل اکائی میں گندھے ہوئے نہیں ہوتے۔ بکھرے ہوئے حصے، جن میں صرف کمزور تعلق ہوتے ہیں، افسانے میں جمع کیے جا سکتے ہیں۔ چند الگ الگ تاثرات صرف ہلکی سی مناسبت کی وجہ سے افسانہ بنائے جا سکتے ہیں۔ کبھی ان تاثرات کو ملا کر صرف ایک مرکب پیش کیا جاتا ہے، جیسے دیوندر ستیارتھی کا "لال دھرتی"۔ آندھرا دیش کی "لال دھرتی" (اس دھرتی کے لال آزادی کے لیے اپنا خون بہا کر اسے اور لال کر دیں گے) کرشنا دیبی کی پیشانی پر سرخ کنکم، کرشنا دیوی کا رجولا ہونا، سرخ زمین، سرخ کنکم، سرخ خون۔ ان بالکل مختلف تاثرات میں

صرف "رنگ کی سرخی" ہی مشترک ہے اور ستیارتھی نے اختتام پر ان سب تاثرات کو ملا کر یکجا کر دیا ہے۔ یا جیسے قدرت اللہ شہاب کے "سب کا مالک" میں ایک ہی لڑکی کی مسلسل داستان ہے۔ مختلف اثرات کی مرکب داستان جن کو جوڑنے والی کڑی "سب کا مالک" ہے۔

کبھی کبھی ان پیش کیے ہوئے الگ الگ تاثرات کو ایک باریک تار جوڑتا ہوا گزر جاتا ہے، جیسے کرشن چندر کے "نکڑ" اور احمد ندیم قاسمی کے "مٹھن ہیرا" میں۔ "مٹھن ہیرا" میں سات آٹھ الگ الگ تاثرات ہیں لیکن ان میں ایک مضبوط ہم آہنگ رشتہ ہے کیونکہ ہر تاثر ایک عورت کے متعلق ہے۔ یہ سات تاثرات عورت کے سات روپ ہیں اس لیے یہ سبھی زنجیر کی کڑیاں نظر آتے ہیں۔ لیکن "نکڑ" میں مختلف تاثرات ایک بالکل ہلکے اور باریک تار میں پرو دیے جاتے ہیں۔ یہ پانچ الگ الگ تاثرات جیسے ایک مرکز پر جمع ہیں اور وہ مرکز "نکڑ" ہے یہ "نکڑ" ان میں مشترک ہے اور ایک اور بات، وہی ہلکا سا تار: "اچانک ایک اجنبیت کا احساس"۔

الزبتھ بون کے دو افسانوں A SUMMER NIGHT اور A LOVE STORY میں کئی آدمیوں کی زندگیوں کو جوڑ کر ایک بڑی تصویر بنائی گئی ہے۔ یہ تصویر مکمل نہیں بلکہ مختلف مقامات سے جڑی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ یہ آدمی ہر اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ایک چیز ہے "پرانا شرٹ" جسے آپ ہر تصویر میں دیکھیں گے؛ ہر تصویر کا مرکزی آدمی یہ "شرٹ" پہنے ہوئے ہوگا۔ کرشن چندر نے "غالیچہ" میں بھی یہی تکنیک استعمال کی ہے لیکن اس میں وہ غالیچہ صرف ایک آدمی کے ساتھ رہتا ہے جو اسے اٹھائے اٹھائے مختلف شہروں، مختلف محفلوں، مختلف محبوباؤں، مختلف دوستوں اور مختلف زندگیوں کے ساتھ منسلک دکھاتا پھرتا ہے۔ ان سبھوں کے قہقہے اور آنسو اس غالیچے میں جذب ہیں۔ غالیچے نے ان کی گفتگو سنی ہے اور کتنے ہی واقعات اور تجربات نے اس پر کشیدہ کاری کی ہے

سرت چندر چیٹرجی کے شاہکار ناول "سری کانت" میں کئی کرداروں کی الگ الگ داستانیں ہیں۔ ہر آدمی کی داستان ایک الگ باب میں بیان کی گئی ہے لیکن "سری کانت" ان سب داستانوں میں موجود ہے۔ وہ ایک WANDERER ہے جسے منازلِ حیات میں ایک ایک کر کے لوگ ملتے ہیں۔ ان لوگوں میں ایک اور بات بھی مشترک ہے کہ یہ سب سماجی اعتبار سے گرے ہوئے کردار ہیں اور سرت چندر عین ان کی روح کو آئینہ دکھا کر ثابت کرتے ہیں کہ دراصل یہ لوگ کس قدر رحم دل، پاک نفس اور ایثار مجسم ہیں۔

تھارن ٹن وائلڈر کے ناول "دی برج آف سان لوئی اے" میں بھی یہی تکنیک ہے، یعنی ہر کردار کی الگ الگ داستان ہے لیکن یہ داستانیں کسی تار میں منسلک، کسی زنجیر میں جڑی ہوئی ہیں۔ "سری کانت" کے برخلاف اس کے ہر باب میں دو دو آدمیوں کی داستان ایک میں بیان کی گئی ہے۔ ہر باب کی جوڑی ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی ہے، صرف موت ہی انھیں ملا دیتی ہے۔ وہ ایک ساتھ مرے۔ اس کے پانچوں کردار (ایک کردار پہلے مر چکا ہے) پل پر سے گزر رہے تھے کہ پل اچانک ٹوٹ کر دریا میں گر پڑا۔ یہ پانچ آدمی کون تھے؟ کیا تھے؟ کس طرح کی زندگی گزار رہے تھے؟ ناول کے شروع میں یہ بتایا گیا کہ جب یہ حادثہ ہوا تو ایک پادری ان کے متعلق تفصیلی باتیں کرنے لگا۔ دراصل وہ پادری ایک کتاب لکھ رہا تھا جس میں وہ ثابت کرنا چاہتا تھا کہ خدا قہر سے اپنے گنہ گار آدمی کو مارتا ہے یا اچھے آدمیوں کو اپنے پاس بلالیتا ہے۔ اور مصنف نے ان داستانوں میں یہ دکھایا ہے کہ اس کی یہ کوشش کیسی احمقانہ تھی کیونکہ یہ پانچوں آدمی، جو اس حادثے میں مرے، اس دنیا میں تنہائی اور مصیبت کی زندگی گزار رہے تھے۔ اس دنیا میں ان کا کوئی نہیں تھا۔ رشتہ داروں نے منھ موڑ لیا تھا، دوست چھن گئے تھے، زندگی ایک بوجھ بن چکی تھی اور وہ بڑی مشکل سے اسے گھسیٹے جا رہے تھے۔ "موت" ان سب کے لیے ایک پیغامِ مسرت تھی۔ اچھا ہی ہوا کہ انھیں اس طرح اچانک موت آگئی، اور موت کے متعلق یہ احساس سب داستانوں میں مشترک ہے۔

عزیز احمد کا افسانہ "مدن سینا اور صدیاں" بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز احمد نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں مختلف ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے: عاشق، معشوق اور رقیب۔ یہ مثلث ہر دور میں اور ہر ملک میں مشترک ہے خواہ وہ ہندوستان ہو ایران ہو یا یونان؛ ماضی ہو، حال ہو یا ... پھر عزیز احمد نے ان واقعات کے درمیان ایک اور ربط بھی قائم کیا ہے، یعنی تاریخی حوالوں سے بعض نتائج اخذ کر کے کرداروں کے نسلی سلسلے کو بھی ملا دیا ہے۔ قصہ گو دیتال سب داستانوں میں موجود ہے اور اس کا وہ سوال مشترک بھی: "ان تینوں میں فیاض کون ہے؟"

یہ تو ہوئیں الگ الگ تصویریں جن میں ایک یا چند باتیں مشترک تھیں۔ ایک اور تکنیک یہ بھی ہے کہ ایک ہی چیز کی مختلف زاویوں سے کئی تصاویر لی جاتی ہیں۔ کئی زاویوں سے دکھانے

پر اس چیز کے مکمل خط وخال ابھر آتے ہیں اور یہ شبیہہ تصویر سے زیادہ واضح ہوتی ہے ۔ فوٹو یا تصویر پرچھپے کاغذ پر کسی چیز کا صحیح نقش اور اس کی لمبائی چوڑائی تو دکھا سکتی ہے لیکن ابھار پیدا نہیں کر سکتی۔ لیکن بت میں لمبائی چوڑائی کے علاوہ موٹائی بھی آسکتی ہے اور گولائی بھی اور اس طرح وہ چیز اصل سے قریب تر ہو جاتی ہے اور فن کار اگر اپنے افسانے یا ناول میں کسی واقعے، مسئلے، کردار یا انسانی زندگی پر کئی زاویوں سے روشنی ڈال کر شبیہہ پیش کرے تو وہ مصور سے آگے بڑھ کر بت تراش بن جاتا ہے اور ہیئت THREE DIMENTIONAL نکل آتی ہے۔ جوزف کانرڈ نے زندگی کو بت تراش کی طرح پیش کرنے کے لیے یہ خاص تکنیک استعمال کی ہے، یعنی وہ مسئلے پر مختلف ذرائع سے شواہد حاصل کر کے روشنی ڈالتا ہے۔ اس کے ناول "لارڈ جم" کے ابتدائی چند ابواب میں مصنف کی طرف سے براہ راست داستان بیان کی گئی ہے، پھر یہ داستان مارلو کے ہونٹوں سے سنائی دیتی ہے جو اسی ناول کا ایک کردار ہے۔ مارلو کے بیان میں نہ صرف اس کا اپنا زاویۂ نظر ملتا ہے بلکہ بہت سے دوسرے لوگوں کا بھی اور اس سے ہمیں جم کی ٹریجڈی کے کم از کم تین رخ نظر آجاتے ہیں۔ اس تکنیک سے حقیقت کے سارے پہلو نمایاں ہو جاتے ہیں ۔ کانرڈ نے اس انوکھی تکنیک کو ہر اعتبار سے اور ہر موضوع پر آزمایا ہے۔ کہیں بہت سے ممالک کے کرداروں کی شہادتیں جمع کر کے زندگی اور انسانیت کا ایک وسیع تر منظر پیش کیا ہے ؛ کہیں چند واقعات کو بہت سے آدمیوں کی نگاہوں سے گزارا ہے ؛ کہیں ایک کردار کو مختلف طریقوں سے پیش کیا ہے، جیسے ان کے افسانے "ٹائیفون" میں کیپٹن میکوپر کا کردار جیسے مختلف زاویوں سے دکھا کر مجسم کر دیا گیا ہے۔

کرشن چندر کا مشہور افسانہ "ان داتا" بھی اسی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس افسانے میں مواد اور اسلوب نے مل کر ایک اچھوتی چیز پیش کر دی ہے۔ قحط بنگال پر کئی افسانے لکھے گئے ہیں اور ممکن ہے بعض افسانوں میں "ان داتا" سے بھی زیادہ تیکھاپن (POIGNANCY) اور گہرائی ہو لیکن جو چیز "ان داتا" کو منفرد اور ممتاز بناتی ہے وہ فن کار کی رسائی اور تکنیک ہے۔ ایک ہی مواد پر تین زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ قحط پر تین مختلف تاثرات کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ تینوں حصے الگ الگ تکنیک میں ہیں۔ پہلے حصے میں خطوط ؛ دوسرے میں مکالمہ، بیان اور عمل کا امتزاج اور تیسرے میں خود کلامی (MONOLOGUE) ہے۔ یہ افسانہ قحط کو ایک بڑے وسیع پیمانے پر پیش کر کے امتیازی حیثیت حاصل کر گیا ہے۔ وسیع پیمانے سے میری مراد یہ نہیں کہ اس

میں ہزار ہا افراد کی موتیں دکھائی گئی ہیں بلکہ یہاں تو قحط کے صرف ایک "شکار" کی کہانی ہے جو ان ہزار ہا افراد کا نمائندہ ہے اور وسیع ان معنوں میں کہ اس میں کرشن چندر نے قحط کے پس منظر میں ان تین انسانی طبقوں کی کھوج لگائی ہے جن کی تقسیم "رو پے" نے کی ہے۔ ایک نچلا غریب طبقہ جن پر مصیبت کا مکمل دباؤ پڑتا ہے؛ دوسرا کچھ "اونچا" متوسط طبقہ جو مصیبت زدوں کے لیے جھوٹی ہمدردی دکھاتا ہے؛ تیسرا بہت ہی اونچا جو ریاکار ہے، جو یہ ماننا بھی نہیں چاہتا کہ غریب دکھ میں ہیں مبادا اس پر غریبوں کی مدد کا بوجھ پڑ جائے۔ لیکن یہاں غیر ملکی قونصل کچھ دور از کار (FAR FETCHED) معلوم ہوتا ہے۔ اس فن کار کا ذہن رسا ضرور نظر آتا ہے جو ایک اہم زاویہ ہے لیکن باقی دونوں زاویوں سے بہت ہٹا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اگر تینوں، یعنی نچلا، متوسط اور اونچا طبقہ ہی پیش ہوتے تو تشبیہہ نامکمل نہ رہتی۔ اب یہ معلوم ہوتا ہے جیسے بُت تراش نے ایک پہلو تو مکمل کر دیا ہے لیکن دوسرے پہلو پر ذرا سا کام کر کے چھوڑ دیا ہے کیونکہ یہ تینوں حصے ایک دوسرے سے بے واسطہ (MUTUALLY EXCLUSIVE) تو ہیں لیکن مجموعی طور پر مکمل نہیں ہیں۔ اگر تیسرے حصے میں ذخیرہ اندوز سرمایہ دار اور خون چوسنے والے لالچی بھی پیش ہوتے اور ادھر غیر ملکی قونصلوں کے ساتھ اپنے ملک کے تحقیقاتی کمیشن کے افسر بھی تو افسانہ زیادہ وسیع، ہمہ گیر اور مکمل نظر آتا۔

اسی طرح سہیل عظیم آبادی نے بھی اپنے افسانے "وقت کی بات" میں یہی "تینوں بُعد" دکھانے والی تکنیک استعمال کی ہے۔ انھوں نے ایک مسئلے (یعنی چھوٹا ناگپور کے غریبوں کا آسام کے چائے کے باغات میں کام کرنا) کو تین بلکہ چھ زاویوں سے دکھایا گیا ہے۔ اس تکنیک میں یہ ضروری نہیں کہ تین ہی زاویے یا پہلو ہوں کیونکہ تین زاویے، تین پہلو اور تین بُعد میں بڑا فرق ہے۔ ممکن ہے ایک یا دو زاویوں سے چوڑائی یا لمبائی تو دکھائی دے جائے لیکن گولائی یا موٹائی نظر نہیں آسکتی، صرف اس کا ایک حصہّ ہی نظر آسکتا ہے۔ زاویوں کی تعداد اس امر پر منحصر ہے کہ زاویے سے اس چیز کا کتنا بڑا یا چھوٹا حصہ دکھائی دے سکتا ہے۔ آسام جانے کے بارے میں مختلف نظریے رکھنے والے تین طرح کے لوگ، پھر انھیں ماننے والے بھی تین طرح کے لوگ۔ اور سہیل نے ان چھ زاویوں سے سارے مسئلے کو گھیرنے کی کوشش کی ہے۔

اسی طرح بالکل مکمل چیز پیش کرنے کے لیے ایک اور انوکھی تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے کہ ایک ہی داستان کئی آدمیوں کی زبانی بیان کی جاتی ہے۔ اگنزیو سلونے کے ناول "فانتامارا"

میں تین آدمی ایک گاؤں کا قصہ سناتے ہیں : ایک بوڑھا، اس کی بیوی اور اس کا بیٹا۔ ترتیب یوں رکھی گئی ہے کہ ایک آدمی داستان شروع کرتا ہے، ایک خاص مقام پر پہنچ کر وہ رک جاتا ہے کیونکہ اسے بعد کی داستان کا علم نہیں ہوتا۔ چنانچہ دوسرا آدمی بعد کا قصہ شروع کر دیتا ہے۔ جب اس کی داستان ختم ہو جاتی ہے تو پھر پہلا آدمی اس داستان کو آگے بڑھاتا ہے۔ پھر دوسرا آدمی اس سلسلے کو اٹھا لیتا ہے اور جو حصہ ان دونوں کو معلوم نہیں اسے تیسرا آدمی بیان کرتا ہے۔ اسی طرح ان تینوں کے بیان میں داستان پوری تفصیل کے ساتھ پیش ہو جاتی ہے۔

ٹیگور کے ایک ناول HOME AND THE WORLD میں بھی تین اہم کردار ہیں : نکھل، اس کی بیوی اور اس کا دوست سندیپ جو ان کے ساتھ رہتا ہے۔ یہ تینوں داستان کا ایک ایک حصہ اپنے خاص نقطۂ نظر سے بیان کرتے ہیں، خارجی واقعات کے علاوہ داخلی محسوسات پر روشنی ڈالتے ہیں۔

اگرچہ مصنف براہِ راست خود بھی داستان کے یہ سارے حصے سنا سکتا تھا لیکن کرداروں کی زبانی یہ تکنیک زیادہ جاذب ہو جاتی ہے۔ ان پر گزری ہوئی داستان انھیں کی زبانی سننے سے داستان زیادہ دلچسپ اور حقیقی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ فانتامارا کی جدوجہد میں فانتامارا کی عورتوں نے جو حصہ لیا وہ بوڑھے کی بیوی سناتی ہے اور جوانوں کے سردار بیرارڈو کے آخری دنوں کی داستان جو بیٹا سناتا ہے۔

تکنیک کی ایک اور جدت طرازی یہ ہے کہ سارے افسانے میں مکالمے یا گفتگوئیں ہی ہوں۔ عام طور پر افسانے خالص بیان، مکالمے اور عمل کا امتزاج ہوتے ہیں اور کبھی کوئی عنصر کم، کبھی زیادہ۔ لیکن ایسے افسانے بھی ہیں جو تقریباً سارے کے سارے گفتگو میں ہی بیان کیے جاتے ہیں، جیسے ہیمنگوے کے " دی کلرس " اور " ہلز لائک وائٹ ایلیفنٹس " یا غلام عباس کا لکھا ہوا " ناک کاٹنے والے "۔ اس تکنیک میں نہ صرف افسانے کا مواد سمیٹ لیا جاتا ہے اور موضوع کی اچھی طرح تشریح ہو جاتی ہے بلکہ مصنف کے اپنی طرف سے کچھ کہے بغیر صرف کرداروں کی باتوں اور لہجے ہی سے جذبات کی گہرائی اور اتار چڑھاؤ واضح ہو جاتا ہے۔

مصنف چند کرداروں کو ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ وہ آپس میں گفتگو کرتے ہیں اور ہم سنتے ہیں۔ ہم ان کی باتیں بالکل انھیں کی زبانی سنتے ہیں۔ مصنف پڑھنے والوں اور افسانے کے کرداروں میں بالکل شامل نہیں ہوتا۔ پڑھنے والے اور کرداروں کے درمیان مصنف کے

آجانے سے گفتگو کا انداز اتنا فطری نہیں رہتا۔یہاں میرا مطلب انداز یا لہجے کے غیر فطری ہونے سے نہیں ! اور نہ سائنس، آرٹ، ادب اور سیاست پر کرداروں سے طویل بحثیں کروانا ہے بلکہ مصنف کسی خاص مقصد کی تکمیل کے لیے کوئی خاص اثر پیدا کرنے کے لیے گفتگو کو ایک خاص رو میں لے جاتا ہے۔اس کی نمایاں مثال ہمیں کرشن چندر کے "پال" میں ملتی ہے۔مصنف کا مقصد فرانس کی تعیش پسندی، جھوٹی جمہوریت اور ہندوستان کے متعلق ان کے تاثرات بیان کرنا تھا۔ اگرچہ بظاہر سارے افسانے میں گفتگو ہی ہے : پال اور ڈورتھی کے درمیان، پال اور اس کے ہندوستانی دوستوں کے درمیان، لیکن یہ گفتگو اصلی گفتگو معلوم نہیں ہوتی بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے مصنف یہ باتیں کہلوا رہا ہے اور گفتگو کو خاص رنگ میں بہا رہا ہے، موڑ رہا ہے۔

کبھی ایک ہی آدمی (جو اکثر صیغۂ متکلم میں ہوتا ہے) مختلف آدمیوں کو مخاطب کرکے باتیں کرتا چلا جاتا ہے۔یہ بھی اصلی گفتگو نہیں ہوتی کیونکہ پورے افسانے میں یہی ایک آدمی کام کرتا ہے۔ دوسرے یہاں یہ بھی ضروری نہیں کہ سب دوسرے آدمی اس کے سامنے موجود ہوں۔ان کے متعلق یہ اس کے ذہنی خیالات ہوتے ہیں جو اس انداز میں ظاہر کیے جاتے ہیں جیسے وہ ان میں سے ہر ایک کو باری باری مخاطب کرکے کہہ رہا ہو۔ دھرم پرکاش آنند کا "دلِ ناتواں" اس تکنیک کی بہتر مثال ہے۔ایک ہی آدمی مخاطب ہوتا ہے اور بولنے والا صیغۂ متکلم میں بولتا ہے۔ اس میں پتہ نہیں چلتا کہ مخاطب کون ہے ؟ ممکن ہے بولنے والے کے سامنے بیٹھا ہوا ہو۔افسانہ پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم ہی مخاطب ہیں، جیسے منشی پریم چند کے "شکوہ شکایت" میں۔لیکن کبھی کبھی مخاطب کا علم بھی ہو جاتا ہے، جیسے ڈورتھی پارکر کے "لیڈی وِد دی لیمپ" اور "جسٹ اے لٹل ون" میں مونا اور فرڈ مخاطب ہیں۔یہ سب "مانولاگ" ہیں۔ڈورتھی پارکر اس طرح کی تکنیکوں میں ایک ماہر کاریگر ہے۔ SOLILOQUY میں آدمی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے۔"ٹیلیفون کال" میں ایک لڑکی اپنے محبوب کے ٹیلیفون کرنے کا انتظار کر رہی ہے۔ اس انتظار کی انتہائی بیتابی کی تصویر سالی لوکوئی میں بہت اچھی کھینچی ہے۔"دی والز" میں ایک مرد لڑکی سے ناچ کی درخواست کرتا ہے اور وہ اس کے ساتھ ناچتی ہے۔رقص کے دوران میں جو خیالات اس کے ذہن میں آتے ہیں وہ اپنے آپ سے باتیں کرنے کے انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔پھر درمیان میں کہیں کہیں دو ایک جملوں کے ذریعے ڈورتھی پارکر نے یہ بتایا ہے کہ کبھی کبھی ہمارے دلی احساسات اور خارجی اظہار میں کس قدر تضاد ہوتا ہے ! ہم سوچتے کچھ اور

ہیں اور کہتے کچھ اور۔ تہذیب نے ہمیں ریاکاری سکھا کر ہم پر ملمع چڑھا دیا ہے۔

ورجینیا وولف کے ناول WAVES میں اس کے مختلف کرداروں: برنارڈ، نیول، لوئی، رہوڈا، جینی اور سوسان کی دلی اور ذہنی کیفیات کا عکس جیسے سمندر کی لہروں پر پڑتا ہے۔ ہر باب کے شروع میں سمندر اور اس کی لہروں کا منظر یہ بیان کرتا ہے اور ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے یہ سب کردار باری باری ان لہروں کو اپنی داستانیں سنا کر اپنے دل کا بوجھ ہلکا کر رہے ہیں۔ لیکن اس ناول میں وقت اور مقام کی ہم آہنگی کا صرف دھوکا ہوتا ہے۔ نقشوں، گھڑیوں اور ٹائم ٹیبل سے پتا چلتا ہے کہ یہ کردار ایک ہیں یا جدا جدا ہیں لیکن "ظاہر" اور "باطن" میں بہت فرق ہو سکتا ہے۔ WAVES کے یہ کردار جسمانی طور پر قریب رہ کر بھی ایک دوسرے سے دور ہیں۔ وہ اپنے آپ میں مگن ہیں لیکن ان کے دلوں میں ایک عجیب تنہائی اور دوری کا احساس ہے۔ لیکن جب وقت اور مقام انھیں ایک دوسرے سے جدا کر دیتے ہیں تو گزشتہ یادیں انھیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتی ہیں۔

ایک اور تکنیک خطوں کی ہے۔ اگر ان افسانوں میں یہ ظاہر نہ کیا جائے کہ یہ خط ہیں تو مانولاگ بن جاتے ہیں۔ ایک آدمی اپنی باتیں اور دوسروں سے کہی جانے والی باتیں تفصیل سے سناتا ہے۔ اگر یہ باتیں کہی جائیں تو افسانہ مانولاگ بن جاتا ہے، لکھی جائیں تو خط۔ مانولاگ میں بیان کرنا یا خط کی صورت میں لکھنا بڑی آسان تکنیک ہے لیکن اس سے افسانہ بڑا اثر انگیز ہو جاتا ہے۔ خط کی تکنیک میں ایک بے حد مؤثر، دردناک اور گہرا افسانہ سٹیفن زدیگ کا "دی لیٹر فرام این ان نون وومن" ہے جس میں ایک عجیب سی شدید محبت کا بیان ہے۔ بیان کرنے والی خود محبت کرنے والی ہے جو مرنے سے پہلے اپنے محبوب کو خط لکھ رہی ہے؛ اس محبوب کو جس کے لیے وہ ان بیسوں لڑکیوں میں سے صرف ایک ہے جن کے ساتھ اس نے چند راتیں گزاری تھیں۔ اردو میں یہ تکنیک زیادہ تر مہندر ناتھ نے اختیار کی ہے۔ "چاندی کے تار"، "طوفان کے بعد" سب خط ہیں۔ اردو میں اس تکنیک کا بہترین افسانہ اختر انصاری کا "لو ایک قصہ سنو" ہے جو خط کے انداز میں بڑی کامیاب طنز ہے۔

اور ہجوم کی گفتگو کچھ اور ہی طرح کی ہوتی ہے: غیر منظم، بے ربط سی۔ کوئی اہم واقع یا منظر ہو تو ہجوم جمع ہو جاتا ہے۔ طرح طرح کے لوگ ہوتے ہیں اور طرح طرح کی باتیں۔ کہیں سے ایک بات اٹھتی ہے تو دوسری طرف سے اس کی ایک الگ تاویل ہوتی ہے اور آن کی

آن میں آگ کی طرح سارے مجمعے میں پھیل جاتی ہے۔ جتنے منھ اتنی باتیں۔ لیکن یہ اتنی باتیں صرف ایک ہی چیز کے متعلق ہوتی ہیں۔ پھر CROWD BEHAVIOR کچھ عجیب سا ہوتا ہے، جیسے وہ سب کسی جادو یا ہپناٹزم کے زیر اثر ہوں۔ ستیارتھی نے اپنے کئی افسانوں میں اس گفتگو اور CROWD BEHAVIOR کو بڑی اچھی طرح پیش کیا ہے۔ "ستلج پھر بپھرا"، "جوڑا سانکھو" اور "کانگڑی" وغیرہ افسانوں کا کردار "ہجوم" ہے۔

لیکن ایسی تکنیکیں بہت کم ہیں جن میں صرف "باتیں" ہوتی ہیں۔ بیشتر تکنیکیں بیانیہ کی ذیل میں آتی ہیں۔ H E. BATES کی اکثر کہانیاں خالص بیانیہ کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔ خصوصاً "بیرج"، "یبوٹی آف دی ڈیڈ"، "لواسٹوری" وغیرہ بیٹس کی کہانیوں میں وقت گھسٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ چلا جارہا ہے، چلا جا رہا ہے، تھکے ہوئے مسافر کی طرح۔ راستہ ختم ہونے ہی میں نہیں آتا۔ آج گزرا، پھر کل، پھر پرسوں۔ وقت گزرتا جا رہا ہے، زندگی گزرتی جا رہی ہے۔

بیانیہ ایک دن کا بھی ہو سکتا ہے، جیسے بلونت سنگھ کا "دیمک"۔ کئی سال کا بھی، جیسے لوئی۔ پی۔ پیراندیلو کا "وظیفہ" (ANNUITY) یا چیخوف کا "دی ڈارلنگ"۔ پیراندیلو کے افسانے میں بوڑھے کی سو سال تک داستان جاری رہتی ہے۔ چیخوف کی "ڈارلنگ" افسانے کے دوران میں تین چار شوہروں کو کھا جاتی ہے۔ بیانیہ ایک آدمی کا بیان بھی ہو سکتا ہے اور ایک آدمی پوری داستان یا اس پر گزرا ہوا ایک واقعہ بھی۔ اگر واقعات، عمل اور گفتگو کا ایسا چناؤ ہو کہ اس سے آدمی کے کردار کا خاکہ کھنچ جائے تو یہ کیریکٹر سکیچ ہوگا، جیسے بیدی کا "زین العابدین"، کرشن چندر کا "بھگت رام"، قدرت اللہ شہاب کا "سٹینو گرافر"، کرسٹوفر اشروڈ کا SALLY BOWLES اور ایچ۔ ای۔ بیٹس کا "مسٹر پین فولڈ"۔ بیانیہ ایک آدمی کی داستان بھی ہو سکتا ہے یا اپنے دامن میں ایک گاؤں اور ایک سالم شہر کو بھی سمیٹ سکتا ہے۔ غلام عباس کا "آنندی"، اشروڈ کا "نوڈکس"، اختر اورینوی کا "کلیاں اور کانٹے" اور احمد ندیم قاسمی کا "ہیروشیما کے بعد"۔ ان سب افسانوں میں ایک مجموعی احساس ہے۔ "آنندی" میں ایک پورا شہر رستا بستا دکھایا گیا ہے؛ "نوڈکس" میں برلن کے ایک غریب، نچلے متوسط گھر کی مکمل تصویر ہے اور برلن کی جھلکیاں؛ "کلیاں اور کانٹے" میں سینی ٹوریم، اس کے وارڈ، اس کے مریض اور اس کی نرسیں اور "ہیروشیما

کے بعد" میں صرف شمشیر خاں ہی کی داستان نہیں بلکہ شمشیر کے گاؤں کی بھی داستان ہے جس کے امن اور خوشی کو سمندر پار والی جنگ نے برباد کر دیا تھا۔ سیدھے سادے کسان، جن کے لیے فصل اور بارش کے سوا اور کوئی اہم موضوع نہیں ہوتا تھا، اب چوپال پر جنگ کی باتیں کیا کرتے تھے۔ ایسے افسانوں اور ناولوں میں چند مرکزی کردار صرف پڑھنے والوں کی دلچسپی قائم رکھنے اور ان کی توجہ کا تار کھینچے رکھنے کے لیے پیدا کیے جاتے ہیں۔ ان کی زندگی کے واقعات بظاہر بڑے اور نمایاں نظر آتے ہیں کیونکہ وہ ہمیں قریب محسوس ہوتے ہیں، لیکن اس سے زیادہ اہم اور معنی خیز وہ وسیع منظر ہوتا ہے جو پس منظر میں کھینچا جاتا ہے: ایک گاؤں کا، ایک شہر کا، ایک ملک کا، ایک قوم کا، ایک تحریک کا، ایک دور کا اور کبھی کبھی ساری انسانیت کا۔

منظر کشی الگ ہوتی ہے اور بیانیہ الگ، بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری "کہانیہ" بھی کہہ سکتے ہیں۔ DESCRIPTION تصویر کشی یا منظریہ بیان ہے۔ DESCRIPTIVE افسانوں میں "کہانی" نہیں ہوتی، جیسے بلونت سنگھ کا "پنجاب کا البیلا" یا اشک کا "کاکڑاں کا تیلی" یا لیام۔ او۔ فلاوئی ڈ کا REAPING RACE جس میں فصل کاٹنے کا سین ہے۔ کرشن چندر کے ناول "شکست" میں لیتری کے گھاس کاٹنے کا سین ہے۔ تصویری افسانوں میں منظر نگاری بہت ہوتی ہے داستان بہت کم۔ سارا افسانہ منظر نگاری میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے، جیسے کرشن چندر کا "گرجن کی ایک شام" یا اختر رائے پوری کا "کافرستان کی شہزادی"

کبھی کبھی سارا افسانہ تصویری نہیں ہوتا بلکہ صرف افسانوی واقعات کے لیے ایک سماں باندھا جاتا ہے، ایک فضا تیار کی جاتی ہے۔ رامانند ساگر نے "دل کے خوں کرنے کی فرصت ہی سہی" میں اسی طرح کا بہت اچھا سماں باندھا ہے: ملاح کشتی کھے رہا ہے۔ چائے کے لیے سماوار میں پانی ابل رہا ہے۔ چپو پانی کی سطح کو کاٹ رہے ہیں اور شکارا پانی کے سینے کو چیر کر آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہا ہے۔ ایک اور کشتی پار آ کر رکتی ہے اور ایک نوجوان عورت کو زبردستی اس شکارے میں اتارا جاتا ہے۔ کشتی میں بیٹھے بیٹھے ہی اس عورت کا سودا ہو گیا ہے اور وہ ایک بوڑھے کے ہاتھ بیچ دی گئی ہے۔ اب اس بوڑھے کے ساتھ جانے کے لیے

اسے شکارے میں زبردستی اتارا گیا ہے۔ پہلے کانتا کے دل کا خون ہوا تھا اب ایک اور دل کا خون ہوگیا۔ اس تکنیک کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ دو دلوں کے خون ہونے کی داستانیں باری باری بیان کی گئی ہیں۔ ایک دل کے خون ہونے کی داستان شکارے میں سنائی جارہی تھی کہ ایک اور دل کا خون ہوگیا۔ یہ دونوں داستانیں تمام شکل میں بیان ہوتیں تو افسانہ پھیکا ہو جاتا۔ دونوں داستانوں میں درد ضرور ہے لیکن پہلی داستان جذباتی ہو کے رہ جاتی ہے اور دوسری ایک نوجوان لڑکی کو ایک بوڑھے مرد کے حوالے کر دینا۔ بیسیوں بار دھرائی ہوئی فرسودہ داستان! لیکن اس افسانے میں یہ بالکل تازہ معلوم ہوتی ہے اور یہ داستانیں بر محل جڑنے سے افسانے کو خوبصورت بنا گئی ہیں۔ شکارے میں دریا کے دوسرے کنارے تک پہنچنے سے پہلے ہی افسانے کی منزل آجاتی ہے۔ ایک دل کے خون ہونے میں کتنی دیر لگتی ہے؟ اور کانتا بھی سینی ٹوریم کے دق کے آخری درجے پر تھی، بس چند دنوں کی مہمان! لیکن یہی چند دنوں کی فرصت دل کے خون کرنے کی فرصت ہی سہی۔ زندگی ایک چھوٹا سا سفر ہے۔ یہاں کشتی زندگی کا اشارہ معلوم ہوتی ہے۔ چاہے کتنے دلوں کا خون ہو جائے لیکن یہ کشتی یوں ہی چلتی رہے گی۔

ایک اور تکنیک میں ماحول کا اثر کرداروں پر دکھایا جاتا ہے۔ ماحول اور کرداروں کے احساسات کی ہم آہنگی سے افسانے کی فضا مکمل تر ہو جاتی ہے۔ کیتھرائن میںفیلڈ کے مشہور افسانے BLISS اور علی عباس حسینی کے افسانے "برف کی سل" میں برتھا اور جمیلہ کے فرطِ انبساط کو اتنی اچھی طرح بتایا گیا ہے کہ ہم اسے محسوس کر سکتے ہیں۔ بہار کی شگفتگی اور حسرت برتھا کے انگ انگ میں سرایت کر گئی ہے۔ شادی کی حسرت بھری فضا جمیلہ کی نس نس کو پھڑکا رہی ہے۔ احمد عباس نے چڑھاؤ اتار میں خارجی ماحول اور فضا کی تبدیلی کو احساسات کی تبدیلی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس افسانے میں خارجی فضا اور احساسات پر اثر کا موازنہ کیا گیا ہے۔ راستے کا چڑھاؤ اور اتار، جذبات کا چڑھاؤ اور اتار۔ چڑھائی خوش گوار تھی اور نرمل اور شیریں کے احساسات بھی بدل گئے۔ گو راستہ وہی تھا اور شیریں اور نرمل کمار بھی وہی تھے لیکن واپسی پر یہ راستہ اتار بن گیا تھا اور نرمل اور شیریں کے دماغ سے محبت کا پہلا نشہ اتر چکا تھا اور دماغ یہ سوچنے کے قابل ہو چکا تھا کہ ان دونوں کے رہن سہن میں کتنا فرق ہے، اس کا نباہ کیسے ممکن ہوگا؟

بیدی کے "گرہن" میں سماں بہت ہی اچھا بندھا ہے اور چاند گرہن کی فضا میں ہولی

داستان کس قدر مؤثر معلوم ہوتی ہے۔ خصوصًا افسانے کے آخری حصے میں شدتِ تاثر اپنی انتہا پہنچ گئی ہے۔ عورتیں تردیدی گھاٹ پر اشنان کے لیے جا رہی ہیں ! پھول، ناریل اور بتاشے مندر میں بہار ہی ہیں ! پانی کی ایک لہر منھ کھولے ہوئے آتی ہے اور سب پھول پتوں کو ول کر لیتی ہے۔ ہولی اشنان کے بہانے لانچ پر بیٹھ کر اپنے میکے چلی جانا چاہتی ہے۔ وہ اپنے سسرال سے، ساس کے کوسنوں سے، شوہر کی ہوس اور درندگی سے بھاگ آئی ہے لیکن یہاں بھی اکیلی عورت کو دیکھ کر ہوس کی آنکھیں لال ہو جاتی ہیں اور ان آنکھوں سے گھبرا کر وہ بھاگتی ہے، بھاگتی ہے۔ اب گرہن پورا لگ چکا ہے لیکن حاملہ عورت پیٹ پکڑے بھاگ رہی ہے، بھاگ رہی ہے۔ دو آدمی اس کا تعاقب کر رہے ہیں: پکڑ لو، پکڑ لو۔ کہیں دور سے آوازیں آ رہی ہیں: چھوڑ دو، چھوڑ دو۔ یہ ان دان لینے والے بھکاریوں کی آواز ہے جو چاند کو راہو اور کیتو کی گرفت سے چھڑانے کے لیے چھوڑ دو، چھوڑ دو کی آوازیں لگاتے پھرتے ہیں۔ ہولی پیٹ پکڑے ہانپتی کانپتی بھاگ رہی ہے اور فضا آوازوں سے گونج رہی ہے: پکڑ لو، پکڑ لو... چھوڑ دو، چھوڑ دو ... پکڑ لو... چھوڑ دو...

آج کے ادیب نہ صرف نئی نئی تکنیکیں ایجاد کر رہے ہیں بلکہ صدیوں کی پرانی تکنیکوں کو بھی نئے انداز اور نئے مواد کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔ چنانچہ V. YAN نے اپنے ناول "چنگیز خاں" اور "باتو خاں" پرانے درویشوں کے قصوں کے سے انداز میں لکھے ہیں اور یہ انداز اس مواد کے لیے نہایت موزوں معلوم ہوتا ہے۔ عسکری نے "ذکرِ انور" کو پرانی خود نوشت سوانح عمری کا رنگ دے دیا ہے۔ اس رنگ میں، اس سنجیدہ بزرگانہ انداز میں یہ طنز کس قدر کامیاب ہے۔ حیات اللہ انصاری نے پرانی وضع کی دیو، پریوں کی کہانیاں لکھی ہیں: "کالا دیو" اور "صاحب خوں خوں"۔ "صاحب خوں خوں" چھوٹے بچوں کی زبان زد کہانیوں کی طرح لیکن اس پرانے خول میں انھوں نے گہری طنز کو چھپا دیا ہے۔

PAVELBAZ HOU کی سٹالن پرائز کتاب MALACHITE CASKET میں FOLK TALES ہیں۔ یورال کے پہاڑوں کے متعلق وہاں کے لوگوں میں جو بالکل پرانی کہانیاں مشہور ہیں اور مدتوں سے سنائی جا رہی ہیں مصنف نے انھیں بغیر کسی ترمیم کے یوں لکھ دیا ہے جیسے اس نے "گرانڈ پا سلیشکو" سے سنی تھیں۔ مصنف نے پیش لفظ میں بتایا ہے کہ اگر غور کیا جائے تو ان ناقابلِ یقین باتوں کے پیچھے اصلی حقیقتیں چھپی ہوئی تھیں۔ یہ انوکھے

نام اصلی چیزوں کے لیے محض اشارے ہیں۔ چنانچہ "مسٹرس آف دی مونٹین" کی کہانیوں میں جابجا بڑی بڑی چھپکلیوں اور اسی نوع کے جانوروں کا ذکر ہے جو ان پہاڑوں میں رہتے اور اس مسٹرس کی فوج کے سپاہی ہیں۔ یہ COPPER ORE کے سوا کچھ بھی نہیں۔ رنگ اور وضع قطع میں COPPER ORE بالکل اسی طرح دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح یہ صرف FANTASY ہی نہیں بلکہ یورال پہاڑوں کی نہایت واضح داستان ہو گی جہاں تانبے، سونے اور جواہرات کے خزینے پوشیدہ تھے۔ تانبے کی کانوں اور کاریگروں کی تفصیلی اور مستند داستان۔

کون جانے یہ ساری پرانی کہانیاں؛ بادشاہوں، پریوں، دیوؤں کی داستانیں جو نسلوں سے ہم تک پہنچتی ہیں؛ اپنے اندر کتنی حقیقتیں چھپائے ہوئے ہیں۔

گو تکنیک کسی فن پارے کے حسن کا ایک نہایت ضروری جزو ہے لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ محض تکنیک ہی کسی افسانے کو اچھا بنا سکتی ہے۔ جب تک مواد، اسلوب اور تکنیک میں ہم آہنگی نہیں ہوتی افسانہ فن پارہ نہیں بنتا۔ کسی اچھی تکنیک کو بے جوڑ مواد سے جوڑ دیا جائے یا اسے کوئی مبتدی استعمال کرے تو افسانہ یوں معلوم ہو گا جیسے ایک بدصورت کو بے ڈھنگے پن سے خوبصورت لباس پہنا دیا گیا ہے۔ فن کار اچھا ہو، تکنیک استعمال بھی اچھا ہو لیکن مواد اچھا نہ ہو (مواد سے میرا مطلب موضوع یا حال نہیں ہے کیونکہ موضوع یا خیال کی اچھائی کے باوجود مواد خراب ہو سکتا ہے)، تو اچھی سے اچھی تکنیک بھی بے معنی ہونے لگتی ہے۔ تکنیکی جدت جاذب ضرور ہوتی ہے لیکن اگر مواد معمولی ہو اور افسانہ صرف تکنیک کی خاطر لکھا جائے تو بے اثر ہو جاتا ہے۔ اب احمد عباس کے "زندگی" اور کرشن چندر کے "غالیچہ" ہی کو لیجیے۔ احمد عباس نے ایسی تکنیک استعمال کی ہے کہ اس سے ہمیں ایک عظیم اور شاندار چیز کی توقع ہو جاتی ہے۔ یہ تکنیک تو کسی ناول کے لیے بھی موزوں ہے۔ تین بالکل ہی الگ الگ چیزوں کو لیا گیا ہے: بچہ، بوڑھا اور شہر۔ پھر ان کی داستانیں باری باری سے اس طرح بیان کی گئی ہیں کہ پہلے بچے کی داستان شروع ہو کر ایک جگہ ٹوٹتی ہے تو بوڑھے کی شروع ہو کر ایک جگہ رک جاتی ہے؛ پھر شہر کی؛ پھر بچے کی داستان جہاں سے چھوٹی تھی وہیں سے جاری ہو جاتی ہے؛ پھر بوڑھے کی؛ پھر شہر کی۔ بچہ، بوڑھا، شہر۔ ان تینوں میں بظاہر کوئی مناسبت نہیں لیکن وہ چیز جو ان داستانوں میں مشترک ہے وہ یہ ہے تینوں زندگی اور موت کی کشمکش میں مبتلا ہیں۔ ان تینوں میں ایک اور چیز بھی مشترک ہے کہ ان کے دلوں میں موت سے بچ نکلنے، زندہ رہنے، بہتر

دنیا بنانے اور ایک بہتر دنیا میں زندہ رہنے کی تمنا ہے۔ پھر تینوں داستانوں میں زندگی موت پر فتح پاتی ہے۔ خیال بہت اچھا ہے، تکنیک بھی نئی ہے لیکن مواد اتنا ہلکا ہے کہ افسانہ سطحی معلوم ہوتا ہے اور تکنیک کا یہ بڑا سا خول اندر سے بالکل کھوکھلا دکھائی دینے لگتا ہے۔ "غالیچہ" میں بھی ایک نیا خیال اور ایک نئی تکنیک ہے۔ "غالیچہ" کے مالک کی زندگی مختلف ملکوں اور مختلف صحبتوں میں گزرتی ہے۔ یہ غالیچہ ہر جگہ اس کے ساتھ رہتا ہے۔ فن کار شاید یہ بتانا چاہتا ہے کہ شہر، دوست، محبوبائیں بدلتی جاتی ہیں لیکن یہ غالیچہ اس کا مستقل ساتھی ہے۔ اس کی محبت کا خون جذب ہے، اس کی محبوباؤں کے آنسو جذب ہیں؛ اس پر اس کے دوستوں کی داستانیں، اس کے اپنے سارے تجربے کشید ہیں۔ لیکن یہ سب خوبیاں صرف تکنیک کا تجزیہ کرتے وقت دھیان میں آتی ہیں ورنہ افسانہ پڑھتے ہوئے یہ اثر بالکل نہیں پڑتا۔ افسانہ پڑھتے وقت تو صرف یہ احساس ہوتا ہے کہ آخر یہ ہے کیا؟ فن کار کیا کہنا چاہتا ہے؟ یہ کیسے کردار ہیں؟ یہ کیسی داستان ہے؟

ایک ہی تکنیک کہیں کامیاب اور کہیں ناکامیاب بھی ہو سکتی ہے، جیسے قرۃ العین حیدر کے افسانے۔ ان کے ہر افسانے کی تکنیک ایک ہی ہے لیکن یہ تکنیک "ہم لوگ" اور "پرواز کے بعد" میں بہت زیادہ کامیاب ہے۔ یہ تکنیک بالکل آزاد ہے۔ کسی طرح کے توازن، تناسب، حدود، ڈیزائن اور پلاٹ سے آزاد۔ لیکن "ایں دفتر بے معنی" اور "لیکن گومتی بہتی رہی" میں توازن بگڑ گیا ہے، اور "رقص شرر" میں تو اتنا بگڑ گیا ہے کہ آخری اہم حصہ دوسرے غیر ضروری حصوں میں چھپ کر رہ گیا ہے۔

مواد معمولی ہو لیکن تکنیک اچھی ہو تو اس سے افسانے میں کچھ جاذبیت تو پیدا ہو جائے گی لیکن بہت اچھا افسانہ نہیں بن پائے گا۔ اس کے برخلاف مواد عظیم ہو، افسانے میں گہرائی ہو تو تکنیک کی طرف دھیان ہی نہیں ہوتا۔ عظیم مواد معمولی سی تکنیک میں بھی اپنا احساسِ عظمت برقرار رکھتا ہے۔ حیات اللہ انصاری کا "آخری کوشش" بالکل سیدھا سادہ بیانیہ ہے لیکن ہم اس کی گہرائی میں ڈوب جاتے ہیں اور اس افسانے کی عظمت اور گہرائی ہماری روح پر چھا جاتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود افسانے کی خوبصورتی اور جاذبیت کو بڑھانے میں تکنیک کو بہت بڑا دخل ہوتا ہے اور تکنیک کی ذرا سی کمزوری ایک بہت اچھے افسانے کے مجموعی اثر کو زائل کر سکتی ہے۔ اختر اورینوی کا افسانہ "تاریک سائے" تفصیلا

نگاری اور تصویر کشی کا شہکار ہے لیکن ایک ذرا سی تکنیکی خامی کی وجہ سے نامکمل ہو کر رہ گیا ہے، یعنی عرس کا قصہ جو آدھا بلکہ پونا افسانہ ہے صرف ایک دن کا واقعہ ہے۔ پھر اس کے بعد فہمیدہ کی داستان کئی دنوں تک گھسٹتی چلی گئی ہے۔ صرف وقت کے لحاظ سے ہی یہ متوازن افسانہ غیر متوازن نہیں ہو گیا بلکہ فہمیدہ کو بعد میں۔ سارے کرداروں سے الگ کر کے صرف اس کی داستان بیان کر دی گئی ہے اور افسانے کے اجتماعی احساس کو زبردست دھکا لگا ہے۔ آدھا افسانہ وسیع اور کشادہ ہے پھر یک دم تنگ اور محدود ہو گیا ہے۔ فہمیدہ کی داستان کو طویل کرنے کی ضرورت نہیں تھی۔ عرس کے بعد اس کے جاری نہ رہنے پر بھی افسانے کی ساری اہم تفصیلات آسکتی تھیں اور افسانے کے مقاصد میں کوئی فرق نہیں پڑ سکتا تھا۔ عرسوں کے برے اثرات، مذہب کی آڑ میں گناہ، فہمیدہ کی کردار نگاری اور نورا اور زین جیسی چنچل لڑکیوں کے ذریعے فہمیدہ میں جنسی کھیل کھیلنے کا جذبہ بیدار ہونا۔ یہ سب کچھ تو وہیں دکھایا گیا تھا۔ افسانے کے دوسرے حصے کو بھی مختصر کر کے وہیں سمویا جا سکتا تھا اور شاہ ہاشم جیسے پیروں اور پیرزادوں کے کرتوت دکھائے جا سکتے تھے۔ عرس کے موقع پر ہی فہمیدہ کے جنسی جذبات کو شدید طور پر بھڑکا دیا جاتا اور وہیں اسے ہسٹریا کے دورے پڑتے ہوئے دکھایا جاتا، یعنی اگر عرس کے دن ہی افسانہ ختم کر دیا جاتا تو بہت مکمل چیز پیدا ہو جاتی۔

دو کہانیاں ایک سی نہیں ہوتیں۔ دو طریقے ایک سے نہیں ہوتے۔ کہانیاں، جو مختصر قصوں کی طرح ہوتی ہیں؛ کہانیاں، جن میں عمل، ردِعمل اور عروج یکے بعد دیگرے آتے ہیں، کہانیاں، جن میں افسانہ نگار کہیں دور، بلندی سے زندگی کا جائزہ لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے؛ کہانیاں، جو ایسی معلوم ہوتی ہیں کہ بس زندگی سے تراش کر رکھ دی گئی ہوں اور فن کار نے کاٹے ہوئے ٹکڑے کے کنارے تک گھس کر صاف نہ کیے ہوں؛ کہانیاں، جو مجازی یا رمزی ہوتی ہیں؛ کہانیاں، جو صرف تصویری ہوتی ہیں؛ کہانیاں، جن میں سوچتا ہوا ذہن دکھایا جاتا ہے؛ کہانیاں، جو کچھ نہ کہتے ہوئے بھی سب کچھ کہہ جاتی ہیں؛ کہانیاں، جو محض رپورتاژ کے ٹکڑے ہیں۔ ان گنت کہانیاں ہیں اور ان گنت تکنیکیں۔

جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو فن کار اسے من و عن بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے انداز کے متعلق سوچتا ہے اور یہیں حقیقت اور تخیل ہم آغوش ہوتے ہیں۔ موضوع اور تکنیک دونوں اہم ہیں لیکن تکنیک مواد کی غلام ہے، مواد تکنیک کا نہیں

الزبتھ بون کہتی ہیں: "کہانی کے لیے ایک ایسا اثر چاہیے جو لکھنے والا شدت سے محسوس کرے اور اس پر لکھنے کے لیے مجبور ہو جائے۔ اس کے بعد نہایت سوچ اور محنت سے اسلوب شناخت کرے۔"

افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اسی وقت تیار ہوگی جب مواد اچھا ہو، اسلوبِ تحریر اور بیان اچھا ہو، فن کار ان سب کو اچھی طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے صناعی اور چابک دستی سے ڈھال کر ایسی مکمل اور خوبصورت شکل دے کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہہ اٹھیں: "یہ افسانہ اچھا ہے!"

(معیار)

ممتاز شیریں

اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر

چیخوف اور موپاساں — مغربی افسانے کے ذکر کے ساتھ فوراً یہ دو بڑے نام ہمارے ذہن میں آتے ہیں۔ یہ دو نام۔ جو آج بھی مختصر افسانے کی تاریخ میں سب سے اہم مانے جاتے ہیں۔ اور سچ پوچھیے تو صحیح معنوں میں جدید مختصر افسانے کا آغاز چیخوف اور موپاساں ہی سے ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ٹالسٹائی نے ایک مرتبہ چیخوف کو داد دیتے ہوئے کہا تھا: "چیخوف روسی موپاساں ہے۔"

ٹالسٹائی نے تو یہ لقب ازراہِ تحسین عطا کیا تھا لیکن آج، نصف صدی بعد دونوں فن کاروں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کی ادبی حیثیت کو جانچا جائے تو بہت ممکن ہے ہمیں یہ شبہ ہو کہ آیا چیخوف کے لیے "روسی موپاساں" لکھنا باعثِ تحسین ہے یا موپاساں کے لیے یہ زیادہ باعثِ فخر ہوگا اگر موپاساں کو "فرانسیسی چیخوف" کہا جائے۔

بہرحال وقت کے اعتبار سے موپاساں کو چیخوف پر تھوڑی سی اولیت حاصل ہے اور خود چیخوف کو موپاساں اور موپاساں کی حقیقت نگاری پسند تھی اپنے ایک افسانے A WOMAN'S KINGDOM میں انھوں نے موپاساں کا ذکر یوں کیا ہے (اس افسانے کا ایک کردار ایک دوسری کردار انیا سے کہتا ہے):

"موپاساں، عزیزِ من موپاساں کو پڑھو۔ اس کے ایک ایک صفحے میں روے زمین کی ساری دولت سے زیادہ تول ہے۔ اس کی ہر سطر میں ایک نیا افق ہے ... نرم و نازک رومانی محسوسات کے ساتھ ساتھ شدید، طوفانی، سنسنی خیز جذبات۔ شیطانی شہوت ... نازک ریشوں کا جال ..."

اور اپنا اس لفاظی کی دھند کے پرے صرف ایک چیز دیکھ رہی تھی : زندگی ، زندگی ، زندگی ، موپاساں کے ہاں زندگی ہے !

"زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے"[1]

"چیخوف زندگی سے بھی بڑھ کر ہے ، کیونکہ وہ زندگی کا عطر ہے"[2]

موپاساں براہِ راست بات کرنے کا عادی ہے۔ صاف ، سیدھے ، تیز و تند انداز میں۔ موپاساں نے یوں افسانے تخلیق کیے جیسے صفائی سے زندگی کے ٹکڑے کاٹ لیے جائیں۔ چیخوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر ، کہیں دور سے ، ایک ترچھے زاویے سے زندگی کو دیکھا۔ یونہی بظاہر بے خیالی میں غیر اہم ، سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انہیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا ، لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر پکڑ گیا ہو۔

موپاساں کے افسانوں میں تیز ، بھڑکیلے جذبے ہیں ؛ عمل ہے ! تیزی ہے ! آگ ہے۔ چیخوف کے افسانے ایک " مدھر الشیلی فضا " میں ملفوف ہوتے ہیں۔ ان میں عمل کے ساتھ ساتھ کیفیات اور احساسات ہیں۔ نازک گہرا احساس اور سارے افسانے پر کہرے کی طرح چھایا ہوا دھیما دھیما غم اور لطیف مایوسی۔

موپاساں کے پاس "جسم" ہے ، چیخوف کے پاس "روح"۔ یعنی موپاساں کے ہاں وہ فطری ، ہیجانی جذبات اور PASSIONS ہیں جن کا تعلق جسم سے ہے اور چیخوف کے ہاں انسانی روح کی ٹیسیں۔

موپاساں کے ہاں حقیقت سخت ٹھوس شکل میں ملتی ہے ، چیخوف کے ہاں یہ ایک

---

[1] FAGNET نے یہ بات موپاساں کی اہمیت کو نظر انداز کرتے ہوئے کہی ہے ؛ اور ان معنوں میں کہ زندگی اور حقیقت کو ، جیسی کہ وہ نظر آتی ہے ، بالکل اسی طرح پیش کر دینا سہل نگاری ہے ؛ اور موپاساں کا اپنا کوئی فلسفہ ، کوئی تصورِ حیات نہیں تھا جو حقیقت میں اور معنی پیدا کر سکے۔ لیکن اسی بات کو ہم تعریفی معنوں میں بھی لے سکتے ہیں کہ زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی تھی۔

[2] ولیم جرارڈی : "چیخوف"

روشن، سیال، بہتی ہوئی شکل اختیار کرلیتی ہے۔

موپاساں نے گویا تیز، گاڑھے رنگوں کی مصوری کی، چیخوف کے رنگ ہلکے، نرم اور لطیف ہوتے ہیں۔ SUBTLETY چیخوف کے فن کا کمال ہے۔

چیخوف اور موپاساں، ایک روسی دوسرا فرانسیسی، دو بڑی قوتیں ہیں جو مغربی افسانے پر، لہذا ہمارے افسانے پر بھی اثر انداز ہوئیں۔ دونوں برابر کے قد کے تھے۔ اگر ایک طرف چیخوف کے اچھے افسانوں THE PARTY, THE STEPPE, WARD NO 6, THE DARLING اور THE SCHOOL MISTRESS کو رکھا جائے اور دوسری طرف موپاساں کے اچھے افسانوں MAISON TELLIR, MADEMOISELLE FIFI, BONLE DE SAIF کو رکھا جائے تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگا کہ کس کا پلڑا بھاری ہے۔ دونوں افسانہ نویسی میں نئے اور نرالے طرز کے بانی اور موجد تھے۔ برِاعظم کے افسانوی ادب پر دونوں کا اثر برابر کا تھا۔ مگر دونوں کا اثر اپنی نوعیت میں متوازی نہیں مختلف بلکہ بڑی حد تک متضاد تھا کیونکہ دونوں صاحبِ طرز ادیب تھے اور مختلف طرز کے ادیب۔

چیخوف اور موپاساں کا ہمارے افسانوی ادب پر بھی زبردست اثر پڑا ہے۔ افسانے کے یہ دونوں طرز، جن کے یہ دو استادانِ فن موجد تھے اور جنھیں انھوں نے تکمیل تک پہنچایا بھی تھا، شروع ہی سے ہمارے افسانوی ادب میں رواج پائے، بلکہ ان دو مختلف طرز کے افسانوں کے سرِ فہرست نظر دوڑائیں تو ہم اپنے ادب میں بھی ایک موپاساں اور ایک چیخوف کو ڈھونڈ ہی نکالیں گے۔

موپاساں کو پہچاننے میں تو ہمیں چنداں دقت نہ ہوگی کیونکہ پہلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے ہاں منٹو کے سوا اور کون ہوسکتا ہے؟

چیخوف کی البتہ جھلکیاں کئی ایک ادیبوں میں ملتی ہیں، مثلاً: بیدی، حیات اللہ انصاری، محمد حسن عسکری اور غلام عباس۔ خصوصیت سے چیخوف کے افسانوں کی فضا، رنگ و لہجہ بیدی کے ہاں پائے جاتے ہیں۔

منٹو اور بیدی، جو صفِ اول کے افسانہ نگار ہیں، ان دونوں کی تحریروں میں ہم وہ فرق واضح پائیں گے جو چیخوف اور موپاساں کا فرق ہے۔ فن شخصیت کا اظہار ہے۔ موپاساں اور چیخوف (اسی طرح منٹو اور بیدی) انسان کی حیثیت سے ایک دوسرے سے بہت

مختلف تھے، چنانچہ فن کار چیخوف اور فن کار موپاساں کا فرق اسی فرق کا پرتو ہے۔

منٹو اور بیدی کا فرق چیخوف اور موپاساں کی طرح رویے کا فرق ہے۔ منٹو کا رویہ اگر سنکی نہیں تو (اپنے دوسرے دور کے افسانوں میں جب منٹو کو انسان کی انسانیت پر مکمل اعتماد تھا، وہ سنکی بالکل نہیں رہا) ایک حد تک سادی ضرور ہے۔ زندگی اور انسان کو اور انسان کے وحشیانہ ہیجانی جذبات عریاں کرنے میں اور اپنی تحریروں میں دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً سادی ہے۔ اس کے برخلاف بیدی کا نہایت ہی ہمدردانہ اور مشفقانہ، جیسے چیخوف کا۔

گو چیخوف کی نظر میں بھی زندگی میں اتنی ہی قنوطیت ہے کہ کوئی ادب قنوطیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں کرسکتا اور اس نے کہا تھا: "NO LITERATURE COULD OUTDO REAL LIFE IN CYNICISM" لیکن چیخوف کی نظر ایک معالج کی نظر تھی: "ایک معالج کے لیے دنیا میں کوئی چیز گندی نہیں۔ ایک ادیب کو چاہیے کہ اپنے داخلی، ذاتی نقطۂ نظر کو چھوڑ کر ایک معالج کی سی معروضیت برتے اور یہ سمجھنے کی کوشش کرے کہ کوڑے کے ڈھیر بھی لینڈ سکیپ میں اتنی ہی اہمیت رکھتے ہیں اور انسان کے برے، وحشی، ہیجانی جذبات بھی اتنے ہی فطری ہیں جتنے اچھے اور نیک جذبات۔"

موپاساں کی نظر زندگی اور انسانی سیرت کو جانچنے میں بہت تیز تھی لیکن موپاساں کی پیش کش میں خارجیت، علیٰحدگی اور معروضیت تھی۔ ایک فن کار کی علیٰحدگی اور معروضیت چیخوف میں بھی تھی۔ وہ لکھتے ہوئے اپنے موضوع میں ڈوب ڈوب جاتا تھا۔ اپنے کرداروں کے جذبات، احساسات اور کیفیات کو اپنے آپ پر اس طرح طاری کرسکتا تھا جیسے وہ خود اس تجربے سے گزر رہا ہو۔ انسان کی حیثیت میں وہ اپنے کرداروں میں گھل مل جاتا تھا لیکن ایک فن کار کی حیثیت میں وہ علیٰحدگی برابر قائم رکھتا تھا جو ایک بڑے فن کار میں ہونی چاہیے۔ معالج کے رویے میں ہمدردی کے ساتھ وہ سائنسی معروضیت بھی درکار ہے جو ایسے مرض کا صحیح تجزیہ کرنے اور اس کا علاج کرنے میں مدد دیتی ہے۔ چیخوف کی سچی ہمدردی نے کبھی رقت اور جذباتیت کی شکل اختیار نہیں کی۔ چیخوف اور موپاساں میں وہ دونوں باتیں ایک ساتھ موجود تھیں جو ای۔ ایم۔ فارسٹر کی رائے میں ایک ادیب میں ایک ساتھ ہونی چاہییں یعنی جذبہ، علیٰحدگی اور معروضیت۔

زندگی کو دونوں نے سمجھا تھا۔ انسانی زلیست اور انسانی سیرت کی پیچیدگی، تنوع اور رنگا رنگی دونوں کے حیطۂ نظر میں تھی۔

چیخوف نے زندگی کو بڑی آگاہی سے سمجھا۔ اس میں انسانوں کو سمجھنے کی بے پایاں صلاحیت تھی، انسانی مسرت کا عکس اتارنے کی نادر قدرت اور ہمدردی اور رحم کا بے پناہ جذبہ۔

موپاساں کو پڑھنے کے بعد بھی مجموعی طور پر انسان کی یہ تصویر مرتب ہوتی ہے کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، غلاظت اور حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔

منٹو کے ہاں بھی، خصوصیت سے منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں، انسان کی یہی تصویر مرتب ہوتی ہے۔

منٹو کے موضوعات بھی موپاساں کی طرح انسان کے وحشیانہ، ہیجانی جذبات سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنس، شہوانیت، ظلم، ایذا دہی، قتل وخون، تیز ہیجانی جذبات، غیر معمولی واقعات اور غیر معمولی انوکھے کرداروں کے ساتھ منٹو نے چونکا دینے والے افسانے تخلیق کیے۔ بیدی کے ہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات، عام جذبات واحساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانے "گرم کوٹ" کو لیجیے۔ اس افسانے کے متعلق یہ افواہ پھیلائی گئی کہ یہ گوگول کے "اوورکوٹ" کا چربہ ہے۔ مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نہ نظر آئی البتہ نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، محبتوں، دکھ درد اور مصیبتوں کی سچی، نرم، لطیف، ہمدردانہ پیش کش میں چیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے۔ یا پھر "لاجونتی" میں عورت کی شبیہہ دیکھیے۔ اس افسانے میں، جو فسادات سے متعلق اپنے انداز کا یکتا افسانہ ہے، عورت کی روح کے نازک تاروں کو کس طرح چھوا گیا ہے! لاجونتی کا شوہر ایک سیوک ہے اور اغوا شدہ عورتوں کو واپس لے آنے اور ان کے رشتہ داروں سے اچھا سلوک کروانے کی اس نے مہم اٹھا رکھی ہے۔ انسانی ہمدردی سے اس کا دل معمور رہے۔ وہ دل جو خود چوٹ

کھایا ہوا ہے کیونکہ اس کی بیوی بھی اغوا کر لی گئی ہے۔ وہ جب اسے واپس مل جاتی ہے وہ اس سے اتنا نرم سلوک کرتا ہے جیسے وہ کانچ کی بنی ہوئی ہو اور ٹوٹ نہ جائے، جیسے وہ لاجونتی ہو ! اس کے پہلے ہی چوٹ کھائے ہوئے دل کو ٹھیس نہ پہنچے اور اس کی زخمی روح تڑپ نہ اٹھے۔ اس کے واپس ملنے کے بعد وہ اپنی بیوی کو دیوی پکارتا ہے اور دیوی ہی سمجھتا ہے اور لاجونتی چاہتی ہے وہ اسے دیوی نہ سمجھے ایک کمزور عورت ہی سمجھے۔ اغوا کے دوران میں اس پر جو کچھ بیتی تھی اسے سننے سے یوں گریز نہ کرے، اسے سن کر اس کے دل کا بوجھ ہلکا کرے اور اس کی زخمی روح پر مرہم رکھے۔

بیدی کے "لاجونتی" میں بھی وہی چیخوفی کیفیت پائی جاتی ہے۔ چیخوف کا فن ایک طرح سے انسانی نفسیات کا فن ہے، لیکن نفسیاتی ان معنوں میں نہیں ہے جن میں پروست کا فن نفسیاتی کہا جاتا ہے بلکہ روح پر چھایا ہوا ہلکا سا غبار، درد کی ہلکی ہلکی ٹیسیں، وہ ناقابلِ عبور خلیج جو انسان انسان کے درمیان حائل ہے ! ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی وہ دوری، وہ بیگانگی، وہ ناقابلِ بیان تنہائی جو انسان اپنے وجود اور اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔

لاجونتی بھی یہی تنہائی اپنی روح میں محسوس کرتی ہے۔

بیدی کے ہاں عورت یا لاجونتی ہے یا "گرم کوٹ" کی محبت کرنے والی بیوی شمی یا "گرہن" کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت ہولی۔

منٹو کے ہاں وہ سوگندھی ہے، نیلم ہے، کلونت کور ہے، موذیل ہے۔ اپنے تیز جذبات کے ساتھ جاندار، پھڑکتی ہوئی ! جس کے بیان میں وہی موپاساں والی کیفیت پائی جاتی ہے کہ اس تحریر کا کاغذ تک، جس پر اس کا ذکر ہو، تازہ گرم، گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔

"ہتک" کی سوگندھی میں منٹو نے بھی طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کو پایا ہے اور اس کی روح کو چھوا ہے، لیکن سوگندھی بھی ایک فطری عورت ہے۔ تیز جذبات والی جو سیٹھ کی "ہنھ" کی توہین کا بدلہ مادھو کی توہین کر کے لیتی ہے ! اپنے جذبات کا بخار اس پر نکالتی ہے اور آخر میں سارے مردوں سے نفرت کے اظہار کے طور پر اپنے خارش زدہ کتے کو پہلو میں لٹائے سو جاتی ہے۔

منٹو کے ایک تازہ افسانے "سڑک کے کنارے" میں البتہ عورت کی روح ہی روح ہے۔ ایک عورت۔ ایک ماں کی زخمی، تڑپتی ہوئی روح ! لیکن منٹو نے اس افسانے میں

بھی ایسا موقع پیدا کیا ہے کہ اس روح میں ایک طوفان ہے، ایک ہلچل مچی ہوئی ہے۔ اس کے برخلاف لاجونتی کی روح میں ہلکی ہلکی ٹیسیں ہیں جنھیں وہ خاموشی سے چپ چاپ برداشت کرلیتی ہے۔

چیخوف کی ڈارلنگ بھی منٹو کے ہاں جانکی بن جاتی ہے۔

اور نچلے طبقے کا وہ سیدھا سادہ کردار، جو بیدی کے "رحمان کے جوتے" میں ہے، منٹو کے ہاں "نیا قانون" کا استاد منگو بن جاتا ہے۔

موضوع اور بنیادی رویے کے فرق کے علاوہ اندازِ پیش کش اور افسانے کی تکنیک میں بھی موپاساں اور چیخوف کے طرز الگ الگ ہیں۔

موپاساں کے افسانے زندگی سے کاٹے ہوئے ایسے ٹکڑے ہیں جو بذاتِ خود مکمل ہیں۔ ان میں ایک پلاٹ ہوتا ہے، ایک آغاز، ایک وسط، ایک ایسا منتہا جو افسانے کو واقعی اختتام تک پہنچائے یا ایک ایسا چونکا دینے والا موڑ جس سے ایک ضرب کے ساتھ داستان کے ٹوٹ جانے کا احساس ہو۔ موپاساں کا افسانہ مناسب تراش، خراش، تعمیر اور فنش کے ساتھ مکمل مختصر افسانہ ہے۔

چیخوف کی حقیقت نگاری، جیسا کہ ولیم جرارڈی نے لکھا ہے، گوگول، ترگنیف، دستاوسکی اور ٹالسٹائی کی حقیقت نگاری کی ارتقائی صورت ہے۔ حقیقت نگاری دراصل زندگی کے خاص خاص اور نمایاں خط و خال کو اخذ کرنے سے عبارت ہے ورنہ آرٹ کے فوکس کے باہر زندگی ایک بے کراں سمندر ہے۔ مبہم، دھندلی، بغیر کسی شکل، بغیر کسی ہیئت کے ایک بے پایاں وسعت۔ چیخوف کے افسانوں میں زندگی ایک خاص ہیئت کی قید و بند میں جکڑی نہیں جاتی۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ چیخوف کے افسانے تکنیک اور ہیئت سے بالکل بے نیاز ہوتے ہیں، بلکہ یہ کہ ان میں ہیئت ہوتے ہوئے بھی محسوس نہیں کی جاسکتی۔

چیخوف کا فن اشارہ کا فن ہے۔ چیخوف کے افسانوں کے اختتام کسی بات کو انجام تک نہیں پہنچاتے۔ افسانے کے آخر میں چیخوف جیسے کچھ کہتے کہتے رک سا جاتا ہے اور ہمیں حیران چھوڑ کر ہم سے رخصت ہو جاتا ہے۔ بات ادھوری دیکھ کر پہلے تو ہم کچھ سمجھ نہیں پاتے، لیکن پھر ہمیں کوئی اہم، معنی خیز اشارہ، کوئی گہری حقیقت چھپی ہوئی مل جاتی ہے جس سے افسانے کا انجام خود بخود ہمارے ذہن میں تشکیل پا جاتا ہے۔ چیخوف کے افسانوں میں یہ ادھورے رہ جانے اور تکمیل نہ پانے کا احساس ہمیں ایک اور شدید احساس دلاتا ہے کہ یہ خارجی واقعات

جو پیش آتے ہیں دراصل بہت معمولی، غیر اہم اور چھوٹے چھوٹے ذریاتی ہیں اور اس حقیقت کا، جسے زندگی کہتے ہیں، محض ایک چھوٹا سا جزو ہیں۔ کوئی چیز بذاتِ خود مکمل نہیں۔
چیخوف کے افسانوں میں شعریت بلکہ تغزل کی سی کیفیت پائی جاتی ہے اور چیخوف کے افسانوں میں ترتیب اور تشکل کا انداز موسیقی کا سا ہے۔
موپاساں کا افسانہ ہمارے ادب میں اپنی مکمل ارتقائی صورت میں د اسی طرز کا افسانہ او ہنری جیسے افسانہ نگاروں کے ہاں اپنی خام، معمولی صورت میں ملتا ہے) منٹو کا افسانہ ہے۔ ہمارے ہاں منٹو کے سوا کسی اور ادیب نے موپاساں کے طرز کو اس کامیابی سے نہیں اپنایا۔
نہیں معلوم منٹو نے موپاساں کے اثر کو شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں۔ منٹو کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ منٹو کو بذاتِ خود موپاساں یا کسی بھی مغربی ادیب کے اثر سے انکار تھا۔ یہ منٹو کی انا تھی (اور یہ انا منٹو کو بھاتی بھی تھی) جو کسی کے اثر سے سراسر منکر تھی، ورنہ یہ قرینِ قیاس ہے کہ منٹو نے پہلے پہل رسالوں کے روسی اور فرانسیسی نمبر مرتب کرتے ہوئے مغربی افسانے کے اثر کو قبول کیا ہوگا۔ چنانچہ منٹو کے ایک آدھ افسانے میں گورکی کا اثر بھی ملتا ہے۔ دیوندر ستیارتھی نے اپنے منٹو پر طنزیہ افسانے "نئے دیوتا" میں یہ ظاہر کیا ہے کہ منٹو پر سامرسٹ مام کا بہت زیادہ اثر تھا، بلکہ مام سے زبردست ادبی عقیدت تھی۔ ممکن ہے موپاساں کا اثر بالواسطہ مام کے ذریعے پڑا ہو کیونکہ سامرسٹ مام موپاساں کے عقیدت مندوں اور مقلدوں میں سے ہیں۔ بہر حال منٹو پر موپاساں کا اثر شعوری ہو یا غیر شعوری، براہِ راست ہو یا بالواسطہ منٹو موپاساں کے اس قدر قریب پہنچ گیا جہاں تک سامرسٹ مام کی بھی رسائی نہ ہوئی۔

منٹو نے بھی موپاساں کی طرح زندگی کا زہر اس طرح چکھا تھا کہ اس کی تلخی کام و دہن سے اتر کر قلب و روح تک پہنچ گئی۔ لیکن پھر بھی منٹو نے موپاساں کی طرح ہمیں یہی احساس دلایا کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، گندگی ہے، حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔
منٹو کو پڑھتے ہوئے بھی ہمیں وہی احساس ہوتا ہے جیسے موپاساں کے متعلق چیخوف کے ایک کردار کو ہوا تھا: "جیسے اینا صرف ایک ہی چیز دیکھ رہی تھی"
زندگی، زندگی، زندگی۔ منٹو کے ہاں زندگی ہے!

زندگی منٹو کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے!
چیخوف کا اثر بھی ہمارے افسانہ نگاروں نے شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں ؟ یہ اندازہ لگانا مشکل ہے۔ چیخوف کا اثر سارے مغربی افسانے پر اتنا زبردست تھا کہ JAMES T. FARREL اپنے مضمون THE LEAGUE OF FRIGHTENED PHILISTINES میں لکھتے ہیں کہ چیخوف کی کہانیوں کا انگریزی میں ترجمہ مختصر افسانے کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے، اور اگر کوئی ایک واحد اور زبردست اثر امریکہ، انگلستان اور سارے براعظم کے افسانوی ادب پر پڑا ہے تو وہ چیخوف کا اثر ہے۔ ہمارے ہاں چیخوف کا اثر نمایاں اور واضح طور پر کسی ایک افسانہ نگار میں ظاہر نہیں ہوا جیسا کہ موپاساں کا منٹو میں، لیکن یہ زیادہ وسیع اور گہرا ہے اور ایک UNDERCURRENT کی طرح بہتا ہے۔

بیدی کے افسانوں کا رنگ اور لب و لہجہ چیخوف کا سا ہے، خواہ یہ اثر شعوری ہو یا غیر شعوری۔ اور محمد حسن عسکری نے، جو ہمارے ان معدودے چند ادیبوں میں سے ہیں جنھوں نے مغربی ادب کو پوری آگاہی سے سمجھا ہے، چیخوف کے شعوری اثر کا اعتراف کیا ہے۔

حسن عسکری اپنے مجموعے "جزیرے" کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"ایک چیز کے حسن کو میں نے واقعی اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے اور اتنے شدید طور پر کہ اس احساس کی لرزش جب چاہوں اپنے اندر پا سکتا ہوں، اور وہ چیخوف کا افسانہ "اسکول مسٹرس" ہے۔ یہ خالص موسیقی ہے اور میں اس کوشش میں رہا ہوں کہ یہی نغمگی اپنے افسانوں میں پیدا کر سکوں۔ میرا افسانہ "حرام جادی" چیخوف کے اسی افسانے سے متاثر ہے۔ اس میں کچھ ہے تو اسے جمالِ ہم نشیں کا عکس ہی سمجھیے، اور اسی طرح "چائے کی پیالی" کا خیال بھی مجھے چیخوف کے "اسٹیپ" سے پیدا ہوا تھا... لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسنِ معنوی ہو یا حسنِ صوری۔ سب روح کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔"

کرشن چندر کا "حسن اور حیوان" بھی چیخوف کے THE STEPPE کی طرز پر لکھا گیا ہے اور کافی کامیاب کوشش ہے۔ اس زمانے میں، جب کرشن چندر نے پہلے پہل لکھنا شروع کیا تھا اور جو ہمارے نئے ادب اور افسانے کا ابتدائی زمانہ تھا، کرشن چندر نے مغربی افسانے

سے متاثر ہو کر کئی ایک نئے تجربے کیے، بلکہ ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور میں کرشن چندر نے بعض بہت اچھے افسانے لکھے۔ چنانچہ "حسن اور حیوان"، "پورب دیس ہے دلّی"، "دو فرلانگ لمبی سڑک"، "زندگی کے موڑ پر"، "گرجن کی ایک شام"، "ان داتا" اور "بالکونی" آج بھی کرشن چندر کے بہترین افسانے ہیں۔

کرشن چندر کے پاس ذہانت تھی، کسی چیز کا فوری اثر قبول کر لینے والا مزاج، ایک زود نویس، تیز رفتار قلم، چلتی ہوئی رنگین زبان جس سے انھیں اظہار میں کوئی مشکل نہ ہوتی تھی لہٰذا وہ جس مغربی افسانے سے بھی متاثر ہوئے اسی طرز کے افسانے کو فوراً اردو میں منتقل کیا۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ کرشن چندر کے افسانے مغربی افسانوں کے چربے ہوتے تھے، بلکہ یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ مختلف طرز کے مغربی افسانوں سے بہ یک وقت اثر قبول کریں اور فوری طور پر انھیں اردو میں تخلیق کریں۔ اور یہی وجہ تھی کہ شروع شروع ہی میں ہر افسانہ ایک نئے طرز کا لکھ کر انھوں نے فوراً پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی لیکن کرشن چندر کا رویہ ان دنوں بھی، جب انھوں نے اپنے آپ کو کسی مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہیں کر لیا تھا، ہمیشہ ایک صحافی سا رہا ہے۔ وہ کسی چیز کا اثر فوری لیکن وقتی طور پر قبول کرتے ہیں۔ فوری اظہار بھی ان کے لیے بہت آسان ہے۔ چنانچہ کرشن چندر سے یہ شاذ ہی توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ کسی چیز کی تخلیق کرتے ہوئے اس کرب سے گزرے ہوں گے جسے CREATIVE AGONY کہتے ہیں یا انھوں نے جس حسن کی تخلیق کی ہے وہ روح کے سانچے میں ڈھلا ہے۔ گو یہ حسیات اور جذبات کو ضرور متاثر کرتا ہے۔

کرشن چندر نے کسی ایک مغربی ادیب یا کسی خاص تحریر کا اثر یوں قبول نہیں کیا کہ وہ ان کی روح کی گہرائیوں میں اتر گئی ہو، بلکہ انھوں نے وقتی طور پر مختلف طرزِ تحریر اور مختلف مغربی رجحانات سے دلچسپی لی۔ حتیٰ کہ کوئی نیا اور تکنیکی یا کسی اور طرح کا تجربہ کرنا ان کے لیے کھیل سا ہو گیا اور انھوں نے "ایک سوریلی تصویر" بھی کھینچی اور ایک افسانے میں الفاظ بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا۔ یہ نہیں کہ ہم میں کوئی جیمس جوائس ہو گا جو ایرو کر EARWICKER کے خواب میں آفاقی اور کائناتی اصولوں کی تحویل کرے گا اور کسی FINNEGANS WAKE کے لیے ایک نئی زبان کی تخلیق کرے گا۔ کرشن چندر کی یہ

کوشش تو بس ایک مذاق کی بات تھی اور یہ اپنی جگہ کوئی سنجیدہ کوشش ہی نہیں تھی۔ اسی طرح انھوں نے "غالیچہ" میں ایک پراسراری سی رمزیت پیدا کرنے کی کوشش کی جس میں کچھ تو ایڈگر ایلن پو کے "پراسرار افسانوں" مثلاً PIT AND THE PENDULUM : کی سی ذہنی اذیت کی پیش کش تھی اور کچھ کافکا کے انداز کو اپنانے کی کوشش۔

کافکا کی گہری رمزیت اور کافکا کا انداز اگر ہمارے ہاں کسی ادیب میں ہے تو وہ احمد علی میں ہے۔ ممکن ہے احمد علی کافکا سے شعوری طور پر متاثر نہ ہوئے ہوں اور اظہار کی مطابقت ادبی مزاج کی مطابقت کا نتیجہ ہو۔ چنانچہ ابھی ایک نئے فرانسیسی ادیب کی تخلیق AMINDAB کا کافکا کی تخلیقات سے موازنہ کرتے ہوئے ژاں پال سارتر نے لکھا ہے کہ مصنف کو خود کافکا کے اثر سے انکار ہے، بلکہ اس کا یہ کہنا ہے کہ جن دنوں یہ تحریر ہوئی اس نے کافکا کو پڑھا تک نہیں تھا۔ تو پھر ژاں پال سارتر کی رائے میں یہ مطابقت اور بھی حیرت انگیز ہے۔[1]

کافکا کی جینئس کچھ ایسی غیر معمولی اور ہیبت ناک تھی کہ وہ ایک MYTH ہی بنا رہا۔ عام ادیبوں کی رسائی سے بہت دور، ایک پیہم کشش اور ترغیب، ژاں پال سارتر کے الفاظ میں:

"HE REMAINED ON THE HORIZON A PERPETUAL TEMPTATION. KAFKA COULD NOT BE IMITATED."

لہٰذا کافکا کی فکر سے مناسبت اور کافکا کا سا رموزی طریقۂ اظہار، خواہ وہ شعوری ہو یا غیر شعوری، بہت بڑی بات ہے اور ایک مشابہ جینئس کا تقاضا کرتی ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں میں احمد علی کی جینئس غیر معمولی ہے اور وہ ہمارے وقیع ترین افسانہ نگار ہیں گو وہ منٹو اور کرشن چندر کی طرح مقبولِ عام نہیں۔ منٹو کی تحریروں کی اپیل خاص و عام کے لیے یکساں تھی لیکن احمد علی کی تحریریں اپنی نوعیت میں ESOTERIC ہیں جنھیں معدودے چند، ادب کا صحیح ذوق رکھنے والے ہی پسند کر سکتے ہیں۔

احمد علی کی رمزی تحریروں کے علاوہ دوسری تحریریں بھی ایک خاص پایہ اور مقام رکھتی ہیں لیکن احمد علی کا مخصوص لب و لہجہ اور رنگ رمزی اور فلسفیانہ ہے۔ رمزیت کو انھوں نے

---

[1] JEAN PAUL SARTRE : LITERARY AND PHILOSOPHICAL ESSAYS.

شروع ہی سے اپنایا تھا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی کتاب "انگارے" میں بھی ان کے افسانے سرریلزم اور آزاد تلازمۂ خیال کے مظہر تھے۔ "پریم کہانی" میں انھوں نے محبت کا فلسفہ پیش کیا۔ "قلعہ" میں سیاست کو بھی فلسفیانہ رنگ دیا۔ "گزرے دنوں کی یاد" میں انھیں وقت کی، ماضی کی پُراسرار، حیران کن آواز آئی۔ ان کے یہ افسانے بڑی شدت اور گہرائیوں کے حامل ہیں۔

احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقۂ اظہار پایا جاتا ہے وہ "قیدخانہ"، "ہمارا کمرہ" اور "موت سے پہلے" ہیں جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ THE CASTLE اور THE TRIAL سے مناسبت پائی جاتی ہے۔ فکشن میں رمزیت کے پیشرو اگرچہ امریکی کلاسیکی ناول نگار ہرمن میل ول ہیں (موبی ڈک، جن کے لیے ساری دنیا ہی ایک سمبل تھی لیکن جدید رمزیت کا سرچشمہ کافکا ہی سے پھوٹا ہے۔ کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوتِ تخیل بھی۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور ان کی اصلی فطرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان میں ہمیں سطحی نہیں بلکہ عمیق گہری حقیقت ملتی ہے۔

"کاسل" تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرب ناک جستجو بن جاتا ہے: ایک وجودِ مطلق کی جستجو؛ خدا اور انسان کے درمیان ایک صحیح رشتے کی جستجو؛ ایک صحیح طرزِ زندگی کی جستجو۔ کافکا کے ہاں تلاش کی راہیں بظاہر آسان ہونے کے باوجود اتنی دشوار گزار ہیں کہ انسان جیسے بھول بھلیوں میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

احمد علی کے "قیدخانہ" میں ایک انسانی روح جکڑی ہوئی ہے۔ ایک قید کے اندر دوسری قید؛ دائرے تنگ ہوتے جاتے ہیں؛ گھٹن بڑھتی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ انسان کا جسمانی وجود ہی ایک قید ہے۔ "قیدخانہ" میں احساس مجسم بن گیا ہے۔ اس افسانے کا کردار ہی ایک حساس آدمی کا ذہن ہے۔ اس احساس کے زیرِ اثر نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ ذہن، جسم، روح سب اس کرب، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے ہیں۔ اور "موت سے پہلے" ایک طرح کا بھیانک رمزیہ خواب ہے۔ اس میں THE TRIAL کی کیفیت ہے۔

کافکا کا ایک " ماورائے ادراک حقیقت " پر ایمان تھا۔ حقیقت ۔ جس کی جستجو میں انسانی ذہن و روح بھٹکتے ہیں لیکن جو انسان کی رسائی سے بہت دور ہے۔

اسی حقیقت کی تلاش میں میل ول نے بحرِ بے کراں کی وسعتوں میں سفر کیا اور عمیق، وسیع و عریض سمندر کو گنجِ معانی اور ان رازہائے سربستہ کا سمبل بنایا جن کی تلاش میں انسانی عقل بھٹکتی پھرتی ہے۔ " موبی ڈک " کے کپتان (اہب) کو اس بحرِ بے کراں میں اتنی دور جانے کی سوجھی جہاں کسی اور سیاح کی رسائی نہ ہو۔ اور وہ ایک ناقابلِ شکست، ناقابلِ فہم، ایک OPAQUE دبیز سفیدی (جس کی سفید وھیل مچھلی سمبل ہے) سے ٹکرا کر فنا ہو گیا۔ میل ول کی PROPHECY میں ایک حقیقتِ مطلق کی جستجو اور زندگی کے معانی پانے کی کوشش انسان کو فنا تک لے جاتی ہے۔

اسی FATALITY کا احساس کافکا کے ہاں بھی ہے۔

جہاں احمد علی کے ادبی مزاج نے کافکا کی گہری رمزیت میں یگانگت محسوس کی وہاں عزیز احمد نے ایملی زولا کی نیچریت اور غیر مشروط حقیقت نگاری میں کشش پائی۔ لیکن زولا کی یہ نیچریت اور ریلزم NANA میں کچھ اور ہے EARTH میں کچھ اور۔ جب زولا نے NANA کے لیے ایک ایسی موت تجویز کی جس سے اس کے شفاف، بے داغ حسن پر اس کے گناہ کی گندگی اور باطن کی سڑاندھ اُبل پڑے تو زولا نے ایک اسپیشلسٹ کے پاس سے چیچک کی کیس ہسٹری منگوائی اور ایک ایسے کیس کا خصوصیت سے بغور مطالعہ کیا جس میں بدترین قسم کی چیچک سے موت واقع ہوئی تھی اور اس کیس کی ساری تفصیلات سے نانا کی موت کی تصویر کھینچی۔ ظاہر ہے کہ جب حقیقت نگاری اس حد تک STUDIED ہو تو اس میں فطرت کی وہ بے پناہ، غیر ارادی سی بے ساختگی کہاں پائی جا سکتی ہے؟ لیکن زولا کے EARTH میں فطرت نگاری اس بلا کی ہے کہ اس میں زندگی دھڑکتی، زرخیز دھرتی کی کوکھ سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

عزیز احمد فطرت نگاری کے قائل ہیں۔ واقعات اور کردار زندگی میں جیسے ہیں، جیسے گزرے ہیں انھیں اسی طرح پیش کرنے کی انھوں نے کوشش کی ہے۔ وقت کے سلسلے، واقعات کے تسلسل اور افسانے کی تعمیر میں بھی ان کا انداز فطری ہے گو کبھی کبھی ان کی یہ حقیقت نگاری STUDIED معلوم ہوتی ہے۔

عزیز احمد کا اپنا کہنا ہے کہ وہ آلڈس ہکسلے سے بھی متاثر ہیں۔ ہکسلے، سائنسی علوم سے

واقف، ذہین، سنجیدہ اور انٹلکچوئل ہکسلے، کا رو یہ ایک فن کار سے زیادہ ایک انٹلکچوئل کا ہے۔ فکشن ان کے لیے بعض IDEAS اور اصولوں کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ ان کی تحریریں یا تو ALLEGORIES ہیں جیسے THE BRAVE NEW WORLD یا APE AND ESSENCE یا ان کے ناول NOVEL OF IDEAS کے تحت آتے ہیں اور ان کے کردار مختلف خیالات اور تصورات کے مظہر ہوتے ہیں۔ چنانچہ ان کے "پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ" مارکس ریمپئن اور فلپ کوارلس خود مصنف کی شخصیت کے دو رخ ہیں جو مجسم کر دیے گئے ہیں۔ ان کی مقسوم انا کے دو مظاہر۔ ALTER-EGOS ۔ دو اصلی کرداروں میں اتنا تفاوت نہیں ہوتا، دو کردار ایک دوسرے سے اتنے آزاد نہیں ہوتے، اتنے مکمل طور پر ایک دوسرے کی ضد نہیں ہو سکتے جیسے کہ فلپ کوارلس اور مارکس ریمپئن ہیں۔ یہاں دو مختلف اور متضاد میلانات کو بڑھا چڑھا کر انھیں مجسم کر دیا گیا ہے۔ فلپ کوارلس کی عقلیت اور منطق حد سے تجاوز کر گئی ہے، حتیٰ کہ اس کے فطری جذبات اور حسیں بھی عقل و دماغ کے تابع ہیں۔ اس کے برخلاف ریمپئن آزاد فطری جبلتوں اور بے لگام ہیجانی جذبات کا نمائندہ ہے۔

اپنے تازہ ترین ناول THE GENIUS AND THE GODDESS میں ہکسلے نے اسی SPLIT CHARACTER اور ALTER EGOS کی تھیم کو ایک اور ہی پس منظر میں پیش کیا ہے۔ INTELLECT اور INSTINCT کی وہی تکرار اور تضاد ہے لیکن یہاں "عقلیت" کا نمائندہ مرد ہے اور "جبلت" کی نمائندہ عورت۔ یعنی "پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ" کی وہ محبت کی پیاسی عورت۔ جو اپنے شوہر کی جذبات سے عاری نری عقلیت اور منطق سے تنگ آ گئی تھی، اب محض SENSUALITY کی نمائندہ ہے، بنا دی گئی ہے۔ یہاں جینئس ایک PHYSICIST ہے اور GODDESS اس کی حسین بیوی جو اس کی جینئس کے لیے وجدان کی محرک ہے۔ یہ دونوں نوجوان، معصوم، آئیڈیلسٹک رومانی لڑکے کے زاویۂ نظر سے دکھائے گئے ہیں جو مرد کو اپنی INTELLECT کے ساتھ ایک جینئس اور ہیرو سمجھتا ہے اور عورت کو اپنے حسن کے ساتھ ایک دیوی! وہ PHYSICIST کی "ہیرو ورشپ" کرتا ہے لیکن ساتھ ہی اس کی خوبصورت بیوی کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ دونوں کی ایک ساتھ پرستش کرتا ہے لیکن آخر میں اسے دونوں سے ڈزالوژن ہوتا ہے کیونکہ یہ دونوں نامکمل تھے۔ آلڈس ہکسلے نے ان دو حدوں: INSTINCT اور INTELLECT کو مجسم پیش

کر کے گویا دونوں قسم کی افراط و تفریط میں اعتدال اور توازن کی اہمیت پر زور دیا ہے۔
عزیز احمد نے اسی طرح دو حدوں کے درمیان اعتدال اور توازن کی ضرورت کو "اور بستی نہیں
یہ ..." میں ALTER-FGOS اور SPLIT CHARACTER کے ذریعے پیش کیا ہے اور
ہکسلے کی طرز پر ایک تجربہ کیا ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں الف خاں اور بے خاں دو الگ
الگ میلانات کے مجسم مظہر ہیں۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی پوری ضد تو نہیں لیکن ایک
ہی کردار کے دو رخ ضرور ہیں۔ ایک میں جبلت کی بے لگام تیزی اور افراط ہے، دوسرے
میں اعتدال اور توازن۔ اکثر کوئی عملی قدم اٹھانے سے پہلے اور ذہنی اور قلبی کشمکش میں
آوازیں حصہ لیتی ہیں۔ بے خاں الف خاں کی دوسری آواز ہے۔ چنانچہ الف خاں گویا
جبلت ہے اور بے خاں ضمیر۔

ہکسلے کے ہاں تو خیر بڑے کھلے طریقے پر ایک کردار کو دو کرداروں میں بانٹا گیا ہے ورنہ
یوں دیکھا جائے تو واقعی بڑے ادب میں کئی ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں یہ فرق ایک زبردست حقیقت
ہے اور ایک کردار دراصل ایک پیچیدہ، مکمل اور بڑے کردار کا ایک جزو ہوتا ہے۔ چنانچہ
پیرومیتھیوس اور ایپیتھیوس دراصل ایک ہی ہیں۔ یہ دونوں ایک ہی بڑی شخصیت کے
INTROVERT اور EXTROVERT پہلو ہیں (JUNG) میفسٹوفوس دراصل فاؤسٹ
ہی کی شخصیت کا دوسرا یعنی EVIL رخ ہے جو اس پر حاوی ہو جاتا ہے اور یہ اوتھیلو کی شکی
طبیعت ہی تو ہے جو LAGO بن کر اسے اکساتی ہے اور اس کی آتش رقابت کو بھڑکاتی ہے!
ہکسلے کے شعوری اثر کے تحت اس خاص تجربے کے علاوہ عزیز احمد ہکسلے سے یوں بھی
متاثر ہیں کہ ان کے ناول اور افسانوں کے STRUCTURE بھی IDEAS کے گرد کھڑے
کیے جاتے ہیں، جو کبھی کرداروں کی بحث کے ذریعے پیش ہوتے ہیں، کبھی کسی اور طریقے سے۔

اوپر میں نے چند ایسے انفرادی اثرات کا جائزہ لیا ہے جہاں بعض خاص خاص
مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے افسانہ نگاروں پر انفرادی طور پر ہوا ہے۔ لیکن ہمارے
صف اول کے افسانہ نگاروں میں بعض ایسے ہیں جن میں کسی خاص مغربی ادیب یا کسی خاص
مغربی رجحان یا کسی خاص تحریک کا اثر واضح طور پر نمایاں نہیں ہے لیکن ان کے افسانے پڑھ
کر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے مغربی ادب کو سمجھ کر پڑھا ہے اور اسے غیر محسوس طور پر
اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔ چنانچہ غلام عباس کے افسانوں میں کسی کا واضح اثر نظر نہیں

آئے گا لیکن ان کا ہر افسانہ پڑھتے ہوئے ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے ہم کوئی بہت اچھا مغربی افسانہ پڑھ رہے ہیں۔ "آنندی"، "حمام میں"، "ہمسائے"، "جواری" اور "سایہ" جیسے افسانے کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کی بہترین کوششوں کے ساتھ شمار ہو سکتے ہیں۔

مغربی ادب کا اثر ہمارے افسانے پر دو طرح سے ہوا ہے: ایک تو انفرادی اثر یعنی بعض انفرادی مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے خاص خاص لکھنے والوں پر؛ دوسرا مجموعی اثر، یعنی مجموعی طور پر مغرب کے ادبی مزاج، مغرب میں نئے نئے رجحانات اور نئی نئی تحریکوں کا اثر۔

افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنفِ ادب ہے۔ اردو افسانے کی عمر تو بمشکل تیس پینتیس برس ہوگی۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے مغربی ادب کا مطالعہ، نیا شعور اور آگاہی سب سے زیادہ اسی صنف میں ظاہر ہوئے ہیں کیونکہ مغربی ادب سے نئی نئی تحریکوں، رجحانوں، تکنیکوں اور نئے نئے طرز اپنانے کا شعور افسانے کے ساتھ ساتھ ہی پیدا ہوا اور ہمارے افسانے نے بھی مغربی افسانے کے دوش بدوش بھی ترقی کی منزلیں طے کیں۔

افسانے کے لیے ہمارے ادب میں کوئی روایت نہ تھی۔ افسانے کا ازلی ماخذ روایتیں ہیں جو سب سے پہلے عبرانی، عربی اور یونانی میں پائی جاتی ہیں۔ اسی طرح کی الف لیلوی حکایتیں ہمارے ہاں قصۂ چہار درویش اور حاتم طائی کی سی حکایاتی اور PICARESQUE قسم کی کتابوں میں نمودار ہوئیں لیکن یہ الگ الگ مختصر کہانیوں کی بجائے سفرناموں اور ناولوں کی صورت میں پیش ہوتی تھیں۔

افسانہ یوں پریم چند سے شروع ہوتا ہے لیکن پریم چند اور ان کے اسکول کے افسانہ نگاروں، مثلاً: سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی وغیرہ کے ہاں ناول اور افسانے کا فرق ابھی واضح نہیں ہوا تھا اور ان دو صنفوں کے درمیان حدِ فاصل قائم نہیں ہوئی تھی۔ فرق صرف طوالت کا تھا یعنی افسانہ ناول کے مقابلے میں مختصر کہانی ہوتا تھا۔ لیکن ایسی ہی بھرپور کہانی۔

پرانی صنف ناول اور نئی صنف افسانے کا یہ درمیانی وقفہ دوسرے ملکوں کے ادب میں بھی پایا جاتا ہے۔ ان دنوں افسانے مختصر افسانے نہیں کہانیاں کہلائے جاتے تھے۔

چنانچہ امریکی ادب ہی کی مثال لیجیے: میل ویل نے اپنی کہانیوں کے مجموعے کو PIAZZA TALFS کا نام دیا اور ہاتھورن کی کہانیاں "دھرائی گئی کہانیاں" کے نام سے مشہور ہوئیں۔

پریم چند کے آخری دور کے بعض افسانوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے انھیں جدید مختصر افسانے کی تکنیک اور مواد سے پوری آگاہی تھی۔ ان کا مشہور افسانہ "کفن" جدید افسانے کے معیار پر پورا اترتا ہے اور "شکوہ شکایت" سارا ایک مانولاگ ہے۔

صحیح معنوں میں مختصر افسانے کا آغاز نئے ادب کی تحریک کے ساتھ ہی ہوا اور اسی تحریک کے ساتھ ایک خاص آرٹ فارم کی حیثیت سے مختصر افسانے نے عروج پایا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی ضبط شدہ کتاب "انگارے" گویا روایت سے بغاوت تھی۔ رشید جہاں نے اس میں عورت کی آزادی اور عورت کے حقوق کی پاسبانی کا مسئلہ پیش کیا۔ احمد علی نے آزاد خیال کو سرریلزم کے ذریعے پیش کیا۔ یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں، جب کہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے۔ چنانچہ سرریلزم کی اس تحریک سے، جو مغرب میں ۱۹۱۹ء میں شروع ہوئی تھی، اردو افسانے کے آغاز ہی میں احمد علی نے روشناس کرایا۔

اردو افسانے پر گو کئی مختلف مغربی تحریکیں اور ادبی رجحانات بیک وقت اثر انداز ہوئے لیکن نئے ادب، یعنی ۳۶، ۳۰، کی تحریک میں، سماجی حقیقت نگاری سب سے نمایاں رجحان بن کر آئی۔ اس دور کی حقیقت نگاری میں معاشرتی مسائل کے علاوہ سیاسی مسائل کو بھی نمایاں دخل تھا کیونکہ ہمارے ہاں کی ترقی پسند تحریک اسی کا حصہ تھی جو ایک آفاقی تحریک بن چکی تھی۔

سیاست اس دور میں زندگی کا بہت بڑا حصہ بن چکی تھی۔ یہ دو عظیم جنگوں کا درمیانی وقفہ تھا۔ ایک طرف فاشیت سر اٹھا رہی تھی دوسری طرف ادیبوں کے سامنے روس کا انقلاب اور نیا نظام تھا جس کے متعلق انھیں یہ الوژن تھا:

BLISS WAS IT IN THAT DAWN TO BE ALIVE

AND TO BE YOUNG WAS THE VERY HEAVEN !

POPULAR FRONT بن چکا تھا۔ اسپین کی خانہ جنگی میں ادیب بہ نفسِ نفیس حصہ لے کر جمہوریوں کا ساتھ دے رہے تھے۔ ایک زمانہ وہ بھی تھا جب ژید کے پایہ کے ادیب

بھی سیاست کا ساتھ دینے پر تیار تھے!

ترقی پسند تحریک کے لیے وجدان کا سرچشمہ روس اور روسی ادب تھا لیکن ہمارے ادیبوں نے عام طور پر ٹالسٹائی، ترگنیف، دستاوسکی یا چیخوف کی بجائے گورکی اور گورکی کے بعد کے ادیبوں سے زیادہ اثر لیا۔ ان دنوں ہمارے افسانہ نگار خصوصیت سے ۳۵ء کے انگریزی ادیبوں کے نیورائٹنگ والے گروپ۔ آڈن، سپنڈر، اشرووڈ، جارج آرول، پریچٹ۔ سے متاثر تھے۔ ۳۵ء کے یہ ادیب جوئس، لارنس اور ورجینیا وولف کے ردِ عمل میں خارجی حقیقت نگاری کی تحریک لے کر آئے تھے۔ ہمارے ہاں نئے ادب کی حقیقت نگاری ایک طرح سے نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، مجنوں گورکھ پوری وغیرہ کی رومان نگاری کا ردِ عمل تھی۔ نیاز فتح پوری گروپ کے درمیانی رجحان کا اس وسیع تحریک سے کوئی خاص اور گہرا تعلق نہ تھا جسے مغربی ادب میں "رومانسزم" کہتے ہیں۔ چنانچہ انگریزی ادب میں انیسویں صدی کی رومانسزم یا فرانسیسی ادب میں CHIVALRY کا رومان۔

نئے ادب اور ۳۶ء، ۳۷ء کی تحریک کے ساتھ ادب برائے زندگی اور ادب اور انقلاب کی آواز اٹھی۔ یہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری جیسے فن کاروں کی بھی آواز تھی۔ زندگی کو اپنی ساری حقیقتوں میں پیش کرنے کا رجحان اردو افسانے پر اس طرح چھا رہا تھا کہ ہمارے بہت سے اچھے افسانہ نگاروں کو REALISTS کے اسی گروہ میں شامل کیا جا سکتا ہے:
منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری، رشید جہاں، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ، قدرت اللہ شہاب، انور، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، ابوالفضل صدیقی، شوکت صدیقی۔ یہ طویل فہرست کبھی ختم نہ ہوگی۔

اپنے دور کے سیاسی اور سماجی مسائل کے علاوہ سماجی حقیقت نگاری کے جس خاص جزو پر ہمارے ادیبوں نے توجہ دی وہ جنسی حقیقت نگاری تھی۔ منٹو، عصمت چغتائی، ممتاز مفتی اور عزیز احمد جنسی حقیقت نگاری سے اس طرح وابستہ ہوگئے کہ جنس کا موضوع ان کے لیے ایک OBSESSION سا بن گیا۔

عزیز احمد کی رائے میں (ترقی پسند ادب) ہمارے جنس نگار ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے متاثر ہوئے ہیں بلکہ یہ کہ ان کی جنس نگاری ڈی۔ ایچ۔ لارنس کو ہضم نہ کر کے ایک کھٹے ڈکار کی صورت میں نمودار ہوئی ہے۔ مجھے عزیز احمد کی اس رائے سے اختلاف ہے۔ یہ نہیں کہ

ہمارے ادیبوں نے ڈی۔ ایچ۔ لارنس کو پڑھ کر ہضم نہیں کیا بلکہ ہمارے ادیبوں کا رویہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے قطعی مختلف تھا۔ ہمارے ادیبوں نے سماج کو یوں عریاں کرنا چاہا کہ ساری ڈھکی چھپی گندگی باہر آئے۔ ان کی تحریریں سماج کی اخلاقی قدروں اور پابندیوں اور ان سے منتج سماج کی گری ہوئی جنسی حالت پر بھرپور طنز تھیں۔

ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے بھی سماج کی اخلاقی قدروں پر حملہ کیا تھا اور انھیں ان بے جا پابندیوں اور مصنوعی قدروں اور سماجی انسان کی ریاکاریوں سے بے پناہ نفرت تھی۔ یہ نفرت ان کی گالیز وردی پر تنقید سے ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن لارنس کا مقصد جنسی بے راہ روی اور گناہ کی زندگی پر تنقید نہیں تھی، بلکہ ایک صحت مند جنسی توازن کی تبلیغ۔ لارنس کی جنسی تحریروں میں جسمانی مظاہروں کے ساتھ ساتھ لطیف سے لطیف، نازک سے نازک احساس کی عکاسی ہے اور جنس کی پیش کش میں، جو ان کی نظر میں "زندگی کی قوت" ہے، لارنس جسمانی لذت کے ساتھ حسن، مسرت، روشنی، قوت اور امن کا احساس دلاتے ہیں۔ لارنس نے جنس کو ایک فلسفہ بنا لیا تھا، بلکہ ایک مذہب کا درجہ دے دیا تھا۔ انھوں نے خود کو اس کا پیغامبر گردانا اور آخر میں اس کے، جیسا کہ مڈلٹن مرے نے اپنی کتاب SON OF WOMAN میں لکھا ہے، صلیب زدہ شمار ہوئے۔

فطری جبلت اور فطری زندگی کے PURITAN PROPHET کی حیثیت سے شاید لارنس اور منٹو میں تھوڑی سی مناسبت ہو۔ اپنے آخری ڈرامے "اس منجدھار میں" میں منٹو نے لارنس کی "لیڈی چیٹرلیز لور" والی تھیم کا استعمال کیا ہے لیکن یہاں بھی منٹو کا رویہ اور پیش کش ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے مختلف ہے۔

عزیز احمد کی جنس نگاری فرانسیسی جنس نگاروں سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے۔ ممتاز مفتی نے مغرب کے جنسی ادب سے اثر نہیں لیا بلکہ وہ براہِ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع ہوئے۔

اس طرح کا خالص نفسیاتی افسانہ ہمارے ادب میں ایک انفرادی رجحان تھا اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز مفتی نے بعض کامیاب نفسیاتی افسانے لکھے اور تحت الشعور کی بہت سی ڈھکی چھپی، ان کہی حقیقتیں اُجاگر کیں لیکن ان کے بعض افسانوں، خصوصیت سے بعد کے افسانوں میں، ہر بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ افسانہ ایک نفسیاتی کیس کے گرد بُنا گیا ہے۔ "آپا"، "ماتھے کا تل"، "مورا" اور "یہ دیوی" ان کے بہترین افسانے ہیں۔ ان میں نفسیات

ایک زیریں حقیقت ہے اور ہلکے ہلکے نفسیاتی تجزے کے ساتھ ہماری زندگی کی نازک اور سچی تصویریں کھینچی گئی ہیں۔

یوں انسانی نفسیات کی پیش کش ہمارے کئی ایک افسانوں میں ہوئی ہے اور جنسی نفسیات کو منٹو اور عصمت چغتائی نے بھی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں میں "دھواں" "بلاؤز" اور "ٹھنڈا گوشت" وغیرہ جنسی نفسیات کی کامیاب مثالیں ہیں۔ اور عورت کے جنسی جذبے جنسی اٹھان اور ارتقا اور نفسیات کو تو عصمت چغتائی سے بہتر کوئی ترجمان شاذ ہی مل سکے عصمت نے بے باکانہ جرأت سے عورت کو پہلی دفعہ اصلی روپ میں پیش کیا تھا اور اسی لیے عصمت کو ہمارے ادب میں ایک خاص مقام حاصل ہے۔

عصمت پر کسی خاص مغربی ادیب کا اثر پڑا ہے کہ نہیں؟ یہ اندازہ لگانا مشکل ہے۔ غالبًا پطرس یا مجنوں گورکھپوری نے لکھا ہے کہ عصمت اپنے ڈراموں میں برنارڈشا سے بہت متاثر ہیں اور اسی طرح کا WITTY طنزیہ مکالمہ انھوں نے استعمال بھی کیا ہے۔ لیکن جہاں تک ان کے افسانوں کا تعلق ہے (اور عصمت سب سے پہلے افسانہ نگار ہی ہیں) کسی خاص اثر کا ان میں اظہار نہیں ہوتا، یہ الگ بات ہے کہ وہ مغربی ادب میں جنسی حقیقت نگاری سے مجموعی طور پر متاثر ہوئی ہیں۔

آگے چل کر ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور نے بھی عصمت کی طرز اختیار کی۔ ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کا ادبی پایہ عصمت چغتائی کے برابر نہیں ہے لیکن ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت کی طرز کے افسانوں میں بہت سے اضافے کیے اور جنسی حقیقت نگاری سے ہٹ کر بھی انھوں نے اپنے موضوعات کو وسعت دی اور معاشرتی حقیقت نگاری کے دوسرے پہلوؤں کی بھی اپنے افسانوں میں ترجمانی کی۔

جس طرح ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت چغتائی کی طرز اختیار کی قرۃ العین حیدر نے حجاب امتیاز علی سے مطابقت محسوس کی اور پہلے پہل انھوں نے حجاب امتیاز علی کے رنگ میں افسانے لکھنے شروع کیے۔ حجاب امتیاز علی کے افسانے کچھ GOTHIC قسم کے پراسرار رومان ہوا کرتے تھے اور فینٹسیاں۔ یہ فینٹسی کا عنصر اب بھی قرۃ العین کی تحریروں میں پایا جاتا ہے۔ لیکن بعد میں انھوں نے ورجینا وولف کا انداز اختیار کر لیا ہے۔ (چونکہ یہ بات، کہ قرۃ العین کا انداز ورجینا وولف کا ہے، سب سے پہلے میں نے ہی کہی تھی اس لیے واضح کر دوں

کہ یہاں قرۃ العین کا ورجینا وولف یا ورجینا وولف کی ادبی حیثیت سے تقابل مقصود نہیں اور نہ یہ مناسبت ان معنوں میں لی گئی ہے جیسے منٹو کے متعلق کہا جائے کہ منٹو موپاساں ہے یا احمد علی کے متعلق کہ ان کے ہاں کافکا کی سی گہری رمزیت پائی جاتی ہے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ قرۃ العین نے شعوری طور پر ورجینا وولف کا اثر قبول کیا ہے)۔

ظاہری فارم کی حد تک قرۃ العین کی ورجینا وولف سے مناسبت ہے، مافیہ کی نہیں۔ ورجینا وولف میں وہ 'ادبی قابو' اور 'توازن' بدرجۂ اتم موجود ہے جو وقت اور جگہ اور ہئیت کی پابندیوں کو توڑنے کے بعد لازمی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں یہ مکمل ادبی قابو اور توازن نہیں ہے۔

ای۔ ایم۔ فارسٹر نے کہا ہے کہ زندگی فکشن میں دو سطحوں میں پیش ہوتی ہے: ایک LIFE IN TIME دوسری LIFE IN VALUES۔ جب وقت کے تسلسل کو توڑا جائے تو VALUES بڑے اور وزنی ہونے چاہئیں جیمس جوائس نے جب وقت اور زمانے کی حدیں توڑ دی تھیں تو کئی علوم اور کائناتی اصول اپنی تخلیقات میں سمیٹ لیے تھے: قدیم کلاسیکی ادب اور قدیم تہذیبوں کی MYTHOLOGY کو موجودہ زمانے میں ڈھالا تھا؛ پروست نے اپنے کھوئے ہوئے اور پھر پائے ہوئے وقت میں موجودہ زمانے کا شعور سمیٹ لیا؛ اور ورجینا وولف نے وقت کے ایک ایک لمحے کو وقعت اور تکمیل بخشی۔

قرۃ العین کے ہاں زندگی کی بڑی حقیقتوں اور اقدار کا اور زمانے کا کوئی گہرا شعور نہیں بلکہ ایک ADOLESCENCE کی سی رومانی آئیڈیلزم اور اس سے منتج ڈزالوژن اور رومانی شکست خوردگی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین کی اگر کسی نے نقل کی تو وہ عموماً جذباتی قسم کی ADOLESCENCE لڑکیوں نے۔ اور انھوں نے قرۃ العین کی طرزِ تحریر کی بعض خاص خوبیوں کو چھوڑ کر قرۃ العین کے افسانے کو اپنی بالکل BARE شکل میں اپنایا جس میں ایک ہی طرح کے رومانی ماحول میں ازلی رومانی تثلیث ہوتی ہے۔ سوائے جیلانی بانو کے جو آج کل ایک اچھی افسانہ نگار کی حیثیت سے ابھری ہیں اور جنھوں نے ایک افسانہ اس طرز میں اتنا ہی اچھا لکھا ہے جتنا کہ قرۃ العین کا۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ اس افسانے میں بھی جیلانی بانو کا رویّہ قرۃ العین کے برخلاف ترقی پسند ہے اور جیلانی بانو اپنی دوسری تحریروں میں ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور سے زیادہ قریب ہیں۔

قرۃ العین کا طرز گو مغربی ادب سے مستعار تھا لیکن اردو کے لیے نیا تھا اور اس نئے انداز میں ایک شگفتگی اور جاذبیت تھی۔ لیکن اس انداز کے اردو افسانے میں ارتقا کے جو امکانات تھے انھیں بعض نئی لکھنے والیوں کی اس سستی تقلید نے ختم کر دیا۔ لیکن اس سے زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ قرۃ العین خود ایک سطح پر آ کر رک گئیں اور اپنے آپ کو یوں دہرانے لگیں کہ ان کے بیشتر افسانے اور ناول بھی ایک دوسرے کے RE-HASH معلوم ہونے لگے۔ ایک ہی سی فضا، ایک ہی سا ماحول، ایک ہی سے کردار جو ایک ہی طرح کی باتیں کرتے اور ایک ہی انداز میں سوچتے ہیں۔ ورجینا وولف کے ہاں یہ ہمیشہ کی یکسانیت کا احساس نہیں ہے۔ وہ اپنے کرداروں کا فرق احساسات اور موڈ کے نازک فرق کے ذریعے واضح کر دیتی ہیں۔ ورجینا وولف کا اسلوب ایک ایسا شفاف اور ذی حس ادبی آلہ ہے جو حس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو پکڑ سکتا ہے۔ اسی طرح ان کی تخلیقات میں بھی تنوع ہے۔ چنانچہ ان کی دو بہترین اور نمائندہ تخلیقات TO THE LIGHTHOUSE اور THE WAVES ایک دوسرے سے بالکل الگ چیز ہیں۔

بہر حال اردو افسانے میں ایک نیا طرز لے آنا بجائے خود قابلِ قدر ہے اور قرۃ العین کے طرز کی اہمیت اس لحاظ سے بھی ہے کہ گو وہ خود ایک محدود دائرے میں گھری رہ کر اس کی وسعت اور امکانات کا پورا فائدہ نہیں اٹھا سکی ہیں اور کوئی بڑی تخلیق انھوں نے پیش نہیں کی ہے لیکن انھوں نے دوسروں کے آگے ایک نئی راہ کھول دی ہے اور ممکن ہے کوئی زیادہ پڑھا لکھا ادیب، جس نے بڑے ادب اور کلاسکس کو پوری آگاہی سے سمجھا ہو اور اپنے اندر جذب کیے ہوئے ہو اور جس کی INTELLECT زیادہ پختہ اور گہری ہو، اس طرز میں کوئی بڑی تخلیق پیش کر سکے۔

گو مغرب کے کئی ادبی رجحان اور تحریکیں ہمارے نئے ادب اور خصوصیت سے افسانے پر اثر انداز ہوئیں لیکن ہمارے ادب میں یہ مختلف رجحان الگ الگ مجموعی تحریکوں کے طور پر نہیں ابھرے بلکہ ہمارے چند منفرد شعوری فن کاروں نے انھیں اپنانے کی کوشش کی یا کم از کم ان رجحانوں کے زیرِ اثر چند تجربے کیے۔ یہ بات خصوصیت سے داخلی رجحانات کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ چنانچہ رمزیت ہمارے ہاں کوئی مجموعی تحریک نہیں بنی اور اس کا واحد اور وقیع نمائندہ احمد علی ہی رہے۔ شعور کی رَو عسکری ہی سے وابستہ ہو گئی۔ اور سرریلزم

میں احمد علی کی پہلی کوششوں کے بعد شاذ ہی کسی نے کوئی تجربہ کیا۔

اظہاریت میں البتہ دو تین ادیبوں نے خاصے تجربے کیے۔ ایکسپریشنزم، اظہاریت یا باطن نگاری ایک قسم کی ذہنی کیفیات اور تصورات کا اظہار ہے۔ یہ جوائس یا پروست کے شعوری تسلسل سے مختلف چیز ہے۔ اظہاریت میں ذہن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔ اس اسکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری وسیلے سے کرنا چاہیے۔ اطالوی مصنف پیرانڈیلو اس اسکول کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ اس اسکول کے مقلد کہتے ہیں کہ کروچے کے اصول اور نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں۔ لیکن کروچے کے لیے ایکسپریشن فن کار کے ذہن میں آمد ہے۔ آرٹسٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعے کو دیکھتی ہے تو اس کا تاثر ذہن میں قائم ہو جاتا ہے۔ اس تاثر کو احساس، وجدان اور تخیل ذہن ہی میں ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں اور یہی اندرونی اظہار ہے۔ لیکن فن کار اس خوبصورت ذہنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے۔

ایکسپریشنزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی ہے جس میں ذہن ایسی عجیب تصویریں دیکھتا ہے جو حقیقت میں موجود نہ ہوں بلکہ ایسے ایک خواب سحر میں نظر آتی ہوں۔ چنانچہ عزیز احمد کے "جھوٹا خواب" میں اظہاریت ہے۔ نفسیاتی تجزیہ میں خواب بڑی اہمیت رکھتے ہیں کیونکہ خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے جس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کر کے واقعات دکھائے جاتے ہیں۔ ایسے واقعات جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے۔ عزیز احمد کے "جھوٹے خواب" کے علاوہ فسادات پر ان کے افسانے "کالی رات" میں شدید بیماری کی حالت میں ایک ہذیانی تصوریہ اور HALLUCINATION ہے جس کے ذریعے انسان کی افتاد دکھائی گئی ہے۔ منٹو کا ایک تازہ افسانہ "فرشتہ" بھی، جس میں شدید بھوک، ذہنی پریشانیوں اور بیماری کے دوران ایک کردار موت سے قریب پہنچ جاتا ہے، ایک بھیانک "ذہنی تصوریہ" ہے۔

حیات اللہ انصاری، جنھوں نے حقیقت نگاری میں "آخری کوشش" جیسا شاہکار پیش کیا تھا، نے اپنی دو ایک تازہ تحریروں میں اظہاری اور رمزی طرز اختیار کیا ہے۔ چنانچہ "ماں بیٹا" اور "شکر گزار آنکھیں" میں "ماں بیٹا" میں تو خارجی حقیقت نگاری کے ذریعے ہی ایک رمزی SIGNIFICANCE پیدا کی گئی ہے لیکن "شکر گزار آنکھیں" میں ایک

شدید باطنی انفعالی کیفیت ہے جس میں ایک قاتل اپنی طرف اٹھتی ہوئی دو شکر گزار آنکھوں کو اپنے جسم اور گوشت پر کاڑھتا رہتا ہے۔ یہ شکر گزار آنکھیں اس کے جسم پر بے شمار زخم بن کر اسے اذیت دیتی ہیں۔ اپنے سینے پر یہ زخم کاڑھ کر اور اپنے آپ پر کاری ضربیں لگا کر وہ اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرتا ہے۔ یہ سرخ نشان اس کی روح میں اسی طرح گڑ گئے ہیں جیسے ہاتھورن کے "سرخ نشان" کے پادری کی روح میں۔ اور ان زخموں سے اس کی روح کو ایک سکون ملتا ہے۔

ہمارے ہاں اظہاریت کی سب سے کامیاب پیش کش جاوید اقبال کے تمثیلوں میں ہوئی ہے۔ خصوصیت سے "پیغمبر" میں معصوم گناہ اور گناہ کے امکان اور ترغیب کے باوجود انسان کی ازلی معصومیت اور ملائکانہ پاکیزگی کی بڑی مکمل اظہاری تصویر ہے۔

خود وجودیت مابعد جنگ کی سب سے تہلکہ مچا دینے والی تحریک ثابت ہوئی، گو یہ فرانسیسی ادیبوں تک ہی محدود رہی۔ اس تحریک کا منبع بھی فلسفہ تھا۔ کیر کے گارد کے فلسفے سے شروع ہو کر وہ ادب میں سارتر کے ذریعے آئی۔ لیکن سارتر کا خود بھی فلسفے اور ادب دونوں سے تعلق تھا لہذا انھوں نے بڑی کامیابی سے اس فلسفے کو ادب میں پیش کیا۔ خصوصیت سے اپنے ڈراموں میں۔ جہاں تک فکشن کا سوال ہے میرے خیال میں کامو اور سیمون د بووار نے خود وجودیت کے فلسفے کو کہیں زیادہ بہتر طریقے پر اپنے ناولوں میں سمو دیا ہے۔

ہمارے ہاں ژاں پال سارتر اور ادب میں ان کے فلسفہ، خود وجودیت پر تنقید میں تو خوب نظریاتی بحث چلی لیکن تخلیقی ادب پر اس تحریک کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا۔ انتظار حسین نے البتہ "چاند گہن" میں ایک ایسی انفعالی کیفیت کی عکاسی کی ہے جو سارتر کے NAUSEA سے بہت مشابہ ہے LA NAUSEA اب بھی سارتر کا بہترین ناول تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن اس انفعالی کیفیت سے نکل کر ایک نیا وجود کیسے اپنے آپ کو ASSERT کرتا ہے؟ یہ اس ناول میں اتنا واضح نہیں ہے جتنا کہ سارتر کے شاندار ڈرامے THE FLIES میں، جس کی تھیم مشہور یونانی اور یسٹس والی تھیم ہے۔

ہمارے ہاں ایک اور طرح کا افسانہ، جو کسی تحریک یا رجحان کے تحت نہیں آتا لیکن جو افسانے کی ترقی یافتہ اور بالکل نئی شکل ہے، تیسرے بُعد کا افسانہ ہے۔ تینوں بُعد کے

معنی ہیں لمبائی، چوڑائی اور گہرائی۔ یعنی وہ بات جو بڑے سے بڑے کینوس پر تصویر میں بھی پیدا نہیں ہو سکتی ایک ایسی تراشیدہ شبیہہ کے ذریعے ظاہر ہو سکتی ہے جسے کئی زاویوں سے دیکھا جا سکے۔ چنانچہ کرشن چندر کے "ان داتا" میں ایک موضوع، یعنی بنگال کے قحط پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے: ایک غیر ملکی سفیر کی اس المیہ سے بے اعتنائی، طوفان سے دور ساحل پر کھڑے طبقوں کی جھوٹی ہمدردی اور آخر میں خود اس انسان کا المیہ جو اس طوفان سے گزر رہا ہے۔ سارے پہلوؤں کو مکمل طور پر EXHAUSTIVE بنانا تقریباً ناممکن ہے کیونکہ ہر پہلو سے کوئی اور پہلو نکل آتا ہے لیکن یہاں یہ بات ہے کہ ایک ہمہ گیر اور وسیع سے وسیع تر دائرے میں ایک مسئلے کو گھیرا جا سکتا ہے۔ "دیپک راگ" میں جنس و محبت سے متعلق کئی مختلف رویے ہیں جو متوازی بھی ہیں اور متضاد بھی۔ اور یہ رویے اتنے ہی مختلف اور متنوع ہو سکتے ہیں جتنی کہ انسانی سیرت پیچیدہ ہے۔ "ان داتا" اور "دیپک راگ" میں زاویے مختلف ہیں لیکن زمانہ ایک ہے۔ "زریں تاج" میں زمانے مختلف ہیں جن میں ایرانی عورت کو مختلف شبیہوں میں پیش کیا گیا ہے لیکن "مکاں" ایک ہے "مدن سینا اور صدیاں" اور "میگھ ملہار" میں زماں اور مکاں دونوں کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش ہے۔ قدیم سے قدیم زمانے سے لے کر موجودہ زمانے تک، یعنی صدیوں کا فاصلہ۔ اور دنیا کے مختلف ملکوں اور قوموں اور بڑی بڑی قدیم تہذیبوں اور مذہبوں کے مشترکہ اور متضاد عناصر کو یکجا کرنے کی سعی۔

عزیز احمد کے افسانے میں مرکزی تھیم "عاشق، معشوق اور رقیب" کی تثلیث ہے اور رو تیال کا وہ ازلی سوال: "ان تینوں میں فیاض کون ہے؟" یہاں مختلف ملکوں کی پرانی اور مشہور داستانیں ہیں اور داستان گوئی کے ساتھ تاریخ اور تحقیق کا امتزاج۔

"میگھ ملہار" کی مرکزی تھیم موسیقی کا سحر اور فن کار کی حیاتِ جاودانی ہے۔ بنیاد ہی دنیا کی قدیم تہذیبوں کی مائی تھالوجی پر رکھی گئی ہے۔ جہاں کہیں مائی تھالوجی سے تھوڑا سا گریز کیا ہے وہاں میں نے انجیل، عیسائی رمزیت اور ہومر، ورجل اور ملٹن کے ملکے سے ٹکڑے دیے ہیں جن کی داستان سے مناسبت ہے۔ اور آخر میں آرفیوس، یوریڈیس اور نارسائیس کی یونانی متھ ایک ایرانی رومان میں دہرائی گئی ہے جو اسی زمانے کا ہے۔ افسانے کے دوسرے حصوں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے اسے بھی اسطوری ٹون دیا ہے۔

روایاتی تصور کے مطابق اسطوری حقیقت مادی حقیقت سے کہیں گہری ہوتی ہے گو یہ مبہم ہوتی ہے اور متھ میں ہمیشہ کوئی گہرے معانی پوشیدہ ہوتے ہیں اور بظاہر سادہ اور حسین LEGENDS کسی آفاقی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ہمارے افسانے کا دائرہ ہر لحاظ سے وسیع ہے۔ تکنیک، رجحان، موضوع و مواد۔ ہر اعتبار سے ہمارا افسانہ متمول اور متنوع ہے۔ اگر معاشرتی حقیقت نگاری میں "آخری کوشش" (حیات اللہ انصاری)، "کلیاں اور کانٹے" (اختر اورینوی) اور "زندگی کے موڑ پر" (کرشن چندر) کے سے شاہکار ہیں تو رمزیت میں "قید خانہ" (احمد علی) کا سا نہایت گہرا اور مکمل افسانہ۔ ایک طرف "بابو گوپی ناتھ" (منٹو) اور "حرامجادی" (عسکری) کے انفرادی افسانے ہیں تو دوسری طرف "آنندی" (غلام عباس) کا سا اجتماعی افسانہ۔ ایک طرف بلونت سنگھ کے "رنگ" کا سا ہلکا پھلکا نازک افسانہ ہے جس میں محض رنگوں کے امتزاج اور تبدیلی کے ذریعے مختلف چھوٹے چھوٹے تاثرات یکجا کیے گئے ہیں اور قدرت اللہ شہاب کا "تلاش" جس میں صرف ایک موڈ کی گرفت ہے تو دوسری طرف تینوں بُعد کے افسانے: "ان داتا"، "دن سینا اور صدیاں" اور "میگھ ملہار" جو ایک وسعت و گہرائی، عظمت و شان اور ایک COLOSSUS کا احساس دلاتے ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ ہمارا افسانہ کسی بھی لحاظ سے مغربی افسانے سے پیچھے رہ گیا ہے؟

امریکہ کے اس دور کی ایک بہت ذہین اور ہونہار افسانہ نگار یوڈورا ویلٹی افسانے پر اپنے ذاتی انفرادی تاثرات بیان کرتے ہوئے کہتی ہیں: "ہر افسانے میں ایک جستجو ہوتی ہے۔ ہر افسانے کی اپنی ایک فضا ہوتی ہے۔ افسانے آسمان پر بکھرے ہوئے تاروں کی طرح ہیں جن پر اپنے وژن کو الگ الگ مرکوز کیا جائے تو ہمیں یہ احساس ہوگا کہ ان میں سے ہر ایک کی اپنی ایک الگ دنیا ہے اور ہر ایک کی اپنی ایک الگ روشنی۔ ان میں سے بعض ستاروں کی طرح ساکت و جامد ہوتے ہیں بعض سیاروں کی طرح اپنے اپنے دائروں میں گھومتے ہیں، بعض شہابِ ثاقب کی طرح اچانک شعلہ زن ہوتے ہیں اور اپنے پیچھے روشنی کی ایک لکیر چھوڑ کر غائب ہو جاتے ہیں اور بعض دُم دار سیاروں کی طرح ہیں جو اصلی ستارے کی مرکزی روشنی کے علاوہ ایک اور ہی کہانی اپنے جلو میں لیے ہوتے ہیں جو دُم دار سیارے کی دم کی طرح بہت پیچھے تک اپنی روشنی چھوڑتی ہے۔"

ہمارے افسانوں میں بھی یہی تنوع ہے اور یہ مغربی ادب سے ضرور متاثر ہوا ہے۔ اس نے نہ صرف مغربی افسانے کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے بلکہ اپنی اپج اور انفرادیت کا بھی مظہر ہے۔ یہ ہماری اپنی قومی زندگی کا نمائندہ ہے۔ اس میں ہمارے اپنے مسائل پیش ہوئے ہیں خواہ وہ معاشرتی ہوں یا معاشی یا جنسی یا سیاسی۔ آج ہمارا افسانہ اتنا ترقی یافتہ ہے کہ وہ مجموعی طور پر کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کے مقابلے میں فخر سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

(معیار)

آل احمد سرور

اُردو میں افسانہ نگاری

ہمارے ادب میں مختصر افسانے کی عمر ابھی زیادہ نہیں مگر حال میں اس نے بڑی ترقی کی ہے اور ۱۹۳۶ کے بعد سے افسانوں کے بعض اچھے مجموعے شائع ہوئے ہیں جنگِ عظیم سے پہلے سوائے پریم چند کے کوئی اول درجہ کا افسانہ نویس نظر نہیں آتا اگرچہ بہت سے مصنف، ادیب اور انشا پرداز افسانے بھی لکھتے تھے مگر وہ افسانے کو مختصر ناول سے علیحدہ کوئی چیز نہیں سمجھتے تھے اور اکثر اِدھر اُدھر کی باتوں میں کہانی کا اصل مقصد بھول جاتے تھے۔ مگر چونکہ وہ شدید احساس اور تیز نظر کے مالک تھے اس لیے ان کی نظر زندگی کے حقائق پر پڑ ہی جاتی تھی اور براہِ راست زندگی سے خام مواد تیار کر لیتے تھے۔ افسانہ نگاری سے انھوں نے تنقیدِ حیات کا کام لیا۔ ان کے اوپر میتھیو آرنلڈ کا وہ فقرہ صادق آتا ہے جو انھوں نے ایک یونانی ڈرامہ نویس کے متعلق لکھا تھا۔ انھوں نے زندگی کو اچھی طرح دیکھا اور پوری زندگی کو دیکھا۔

پریم چند ابھی کہانیاں ہی لکھ رہے تھے کہ اُردو میں ادب لطیف کا اثر شروع ہوا اور بہت جلد افسانے اس رنگ میں لکھے جانے لگے۔ نیاز فتحپوری، سجاد حیدر، لطیف الدین احمد اکبر آبادی اس گروہ کی ترجمانی کرتے ہیں، جو "شراب و شعر" میں ڈوبا ہوا تھا۔ نگار اور آگرہ کے نقاد کے ابتدائی پرچے ایک خاص قسم کے جذباتی سیلاب کو ظاہر کرتے ہیں۔ کیوپڈ و سائیکی، شاعر کا انجام، کہکشاں کا ایک سانحہ، اور رجالی کے افسانے دراصل اتنے اچھے افسانے نہیں ہیں جتنے ایک خاص قسم کے انشا پردازی کے نمونے ہیں۔ وہ انشا پردازی جو ہر چیز کو آتش سیال، ارتعاشِ رنگیں اور آشوب خیال کے رنگ میں دیکھتی ہے اور جس کی وجہ سے زندگی کی تلخ حقیقتوں پر ایک نرم و نازک، دھندلا دھندلا سا مگر پُر فریب پردہ پڑ جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں زندگی برائے ادب کا جو سنہرا نظریہ آسکر وائلڈ اور پیٹر نے انگلستان میں پیش کیا تھا اس کا عکس

اُردو میں ادبِ لطیف کے ان نمائندوں کے یہاں نظر آیا۔ اس میں ایک خود پسندی، ایک انانیت اور صناعانہ پختگی کے ساتھ ساتھ ایک ذہنی تعیش بھی ہے۔ یہ لوگ دراصل شاعر تھے جو افسانے کی سرحد میں آزادانہ گھس آئے تھے۔ انھیں قصہ کی تنظیم اور کردار کے ارتقا سے زیادہ دلچسپی نہ تھی انھوں نے اپنے جنسی میلانات سے سارے ادب کو جذبات کی دلدل بنا دیا تھا۔ ابھی یہ رنگ عالمگیر نہ ہونے پایا تھا کہ مغربی افسانوں کے مطالعہ، بیسویں صدی کے نت نئے انقلابات اور پریم چند کے اثرات نے افسانہ نگاری میں نئے نئے رجحانات پیدا کر دیے۔ اب افسانہ نگاری صرف تفریح نہ رہی وہ فریاد کی ایک لے بن گئی۔

مغرب میں افسانہ نگاری کے دو اسکول بن گئے تھے، ایک موپاساں کا، دوسرا چیخوف کا۔ اردو میں انگریزی کے واسطے سے ان دونوں کے بکثرت ترجمے ہوئے۔ چیخوف کا خاص طور پر اثر ہوا کیونکہ اس کے کردار بالکل مشرقی معلوم ہوتے تھے۔ موپاساں کی سی حقیقت نگاری یہاں ناممکن تھی، چیخوف کے یہاں بعض لوگوں کو ایک دھندلکا نظر آیا حالانکہ اس میں فارم کا احساس بھی موجود ہے اس کی روحانیت اور نفسیاتی تجربے نے ہمارے افسانہ نگاروں کو بہت متاثر کیا اور اس کا رنگ کئی طبیعتوں میں رچ گیا۔

ایک طرف ملک میں ان ترجموں کی وجہ سے ایک نئی وسعت ذہنی پیدا ہو رہی تھی۔ دوسری طرف پریم چند کے افسانوں کا اثر ہو رہا تھا۔ پریم چند نے جو بیج بویا تھا اس کے لیے انھیں زمین بھی اچھی ملی اور آب و ہوا بھی۔ چنانچہ ان کے اصلاحی رنگ سے متاثر ہو کر سدرشن، اعظم کریوی، حامد اللہ افسر، علی عباس حسینی، پروفیسر مجیب نے کامیاب افسانے لکھے۔ سدا بہار پھول، ڈالی کا جوگ، آئی، سی، ایس کیمیا گر اب بھی دلچسپی سے پڑھے جا سکتے ہیں۔ مجنوں نے اپنے المیہ افسانوں سے ابتدائے جوانی کے رومانی جذبات کو بہت متاثر کیا۔

یہ ماحول تھا جس میں ترقی پسند ادب کی تحریک شروع ہوئی۔ یہ اس قدامت پرستی سے بھی بیزار تھی جو اس دنیا کو چھوڑ کر "نور و نغمہ" میں پناہ لیتی تھی اور اس اصلاحی تحریک سے بھی ناخوش جو پریم چند جیسے نیک نیت اشخاص کے ہاتھوں دنیا کی مصیبت کم کرنے اور بوسیدہ لباس میں اِدھر اُدھر سے رفو کرنے پر قانع تھی۔ اس بیزاری اور نفرت کا اظہار "انگارے" کی شکل میں ہوا۔ انگارے کے مصنفین نفسیاتی نقطۂ نظر سے فرائڈ، فنی نقطۂ نظر سے جیمس جوائس اور معاشی نقطۂ نظر سے کارل مارکس کے مقلد تھے۔

انگارے کے ذریعے سے انھوں نے موجودہ سماج کو جلا کر خاک کرنے کی کوشش کی، کتاب کے خلاف ایک طوفان اٹھ کھڑا ہوا اور اسے ضبط کرنا پڑا مگر اس کا اثر جو ہم عصر ادب پر پڑا ہے حیرت انگیز ہے، اسی کے اثر سے شعلے، محبت اور نفرت، منزل، انوکھی مصیبت، چنگاری، عورت اور اسی قسم کے بہت سے مجموعے شائع ہوئے۔

رسالوں اور اخباروں میں پرانے رومانوں کی جگہ مزدوروں اور کسانوں کی دل گداز داستانوں نے لے لی اور جسے دیکھیے فقیروں، قلیوں، بیماروں اور مزدوروں کے ذکر کو افسانوں کے لیے ضروری خیال کرنے لگا۔ ترقی پسند ادیبوں نے شروع میں حقیقت نگاری کی خاطر خیالات میں الجھن اور زبان میں ناہمواری گوارا کی۔ نفسیاتی تجزیہ کی غرض سے جنسیات کی دلدل میں کودنا منظور کیا۔ ادب کو محض امیروں اور رئیسوں کا کھلونا دیکھ کر مزدوروں اور کسانوں کی غربت، گندگی بے ایمانی اور اخلاقی پستی کو گلے لگایا۔ اس دنیا کو جلا کر خاک کرنے کے لیے غصہ اور نفرت کی ایسی تیز آنچ پیدا کی کہ بعض اس میں یا تو خود جل گئے یا افسانہ کی صورت کچھ سے کچھ ہو گئی۔ مگر اردو افسانوں میں نئی زندگی انھیں ابتدائی لغزشوں سے آئی۔

یہ سب ردِ عمل تھا پچھلے جمود اور تعیش کا اور ردعمل جب شروع ہوتا ہے تو اس میں توازن کا احساس نہیں رہتا، جذبات کا جو طوفان حسن وعشق، افلاطونی محبّت، بے ثباتی دنیا، یا تصوف کی بازیگری سے وجود میں آتا تھا، وہ غریبوں کی آہوں اور بیواؤں کے آنسوؤں کی راہ تکنے لگا۔ جنسی رجحانات غزل میں تو مردتی اور کثافت لائے مگر نام نہاد ترقی پسند افسانہ میں طوائفوں اور عصمت فروشوں کی زندگی سے جو آب ورنگ پیدا ہوا وہ حقیقت نگاری کے لیے ضروری ٹھہرا۔

میرا مقصد یہ نہیں کہ ترقی پسند تحریک نے افسانے کو کوئی فائدہ نہیں پہنچایا۔ دراصل اس تحریک نے افسانہ نگاری کو آگے بڑھایا، مگر شروع شروع میں ہر تحریک کی طرح اس میں بھی مبالغہ سے کام لیا گیا اور بہت سے افسانے معاشی یا سیاسی مقالے بن کر رہ گئے۔ احمد علی کے شعلے پڑھیے تو اس میں آپ کو افسانے کی جگہ چند منتشر تاثرات نظر آئیں گے۔ اختر رائے پوری کی نفرت ان کی محبت سے بہتر ہے۔ کتاب کا پہلا حصہ مبہم ہو کر رہ گیا ہے دوسرے میں سماج کی خرابیوں پر بہت گہری اور پُر اثر طنز ملتی ہے۔ یہ طنز زہرناکی کی حد تک پہنچ گئی ہے جس طرح سویفٹ انسانیت کے زخموں کو کرید کر مزے لیتا تھا۔ اسی طرح اختر جنسی اور اخلاقی پستی میں چھینٹے اڑاتے نظر آتے ہیں۔ سردار جعفری کی منزل یا رشید جہاں کی عورت دونوں مجموعے فنی

خامیوں کا پتہ دیتے ہیں۔ ان میں فارم کا احساس عام طور پر مفقود ہے۔ اور ان کی نظر بہت گہری نہیں ہے مگر اس دور میں سب سے اچھی کہانیاں سجاد ظہیر کی ہیں۔ انگارے میں صرف وہی فنی نقطۂ نظر سے قابلِ احترام ہیں۔ ہاں پریم چند آخر وقت میں ترقی پسند ادب کے ہمنوا بن گئے تھے اور کفن ان کے اس دور کی بڑی اچھی نمائندگی کرتی ہے میں اسے اردو کی بہترین کہانیوں میں سمجھتا ہوں۔ اس میں ایک لفظ بھی بے کار نہیں، ایک نقش بھی دھندلا نہیں۔ شروع سے آخر تک چستی اور تلوار کی سی تیزی اور صفائی ہے۔ پریم چند نے ایک مرتبہ تو حقیقت کو مردانہ وار دیکھا ہے۔

افسانے کی دنیا میں پریم چند کے بعد سب سے بڑی شخصیت کرشن چندر کی ہے کرشن چندر کے مجموعوں کی تعداد ایک درجن تو ضرور ہوگی۔ اگرچہ افسانوں کی تعداد ابھی پریم چند کے افسانوں سے نہیں بڑھی، ان کے مجموعوں میں "ٹوٹے ہوئے تارے"، زندگی کے موڑ پر" "ہم وحشی ہیں" اور "سمندر دور ہے" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ کرشن چندر کی مقبولیت کے کئی وجوہ ہیں، ان کے یہاں رومان بھی ہے افسانویت بھی، زندگی کی تصویریں بھی ایک تندرست رجائیت بھی اور ایک دل دوز شعریت بھی۔ ان کے جدید افسانوں میں ایک روشن سیاسی تصور کی جھلک بھی ہے۔ ان کے افسانوں پر اعتراضات کیے گئے ہیں۔ بعض اوقات وہ افسانہ نہیں مضمون لکھنے لگتے ہیں۔ انھیں کردار نگاری کا زیادہ سلیقہ نہیں۔ ان کی رومانیت اُن کی حقیقت نگاری پر غالب رہتی ہے، وہ سیاست کی چھڑی کو ضرورت سے زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ وہ جن لوگوں کے متعلق لکھتے ہیں ان سے گہری واقفیت نہیں رکھتے، وہ اشخاص سے زیادہ حالات پر نظر رکھتے ہیں، مگر انصاف یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں ترشے ہوئے ہیروں کی چمک نہ ہونے کے باوجود زندگی کی رنگینی، اس کی امیدیں اور مایوسیاں، اس کا حسن اور بدصورتی ملتی ہے۔ کرشن چندر ایک شاعر کا دل اور ایک مصور کا موئے قلم رکھتا ہے۔ وہ فضا پیدا کرنے میں ماہر ہے۔ سب سے پہلے اس نے دو فرلانگ لمبی سڑک کو زندگی عطا کی پھر حسن اور حیوان، اور ٹوٹے ہوئے تارے، بے رنگ و بو، زندگی کے موڑ پر، ان داتا، پشاور ایکسپریس، جریا، پھول سرخ ہیں، سمندر دور ہے، شائع ہوئے اور پڑھنے والوں کے دلوں پر ایک مستقل جگہ چھوڑ گئے۔ کرشن چندر دراصل شاعر ہے جو اس بے رنگ و بو دنیا میں لاکر چھوڑ دیا گیا ہے۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہندوستان کی بدصورتی اور حسن دونوں کو گلے سے لگایا ہے اور بدصورتی میں بھی حسن دیکھا ہے۔ اس کے یہاں ایک ایسی قوتِ شفا ملتی ہے جو زخموں پر مرہم رکھتی ہے اور ٹوٹے ہوئے

دلوں کو امید کی کرن عطا کرتی ہے۔ اَن داتا بنگال کے قحط کی سچی تصویر نہیں خیالی مرقع ہے۔ مگر کرشن چندر نے اس خیالی تصویر میں حقیقت کی تابناکی بھر دی ہے۔ پشاور اکسپریس میں کرشن چندر نے ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کو فسادات کا یکساں مجرم ٹھہرایا ہے۔ کچھ لوگ صرف کرشن چندر کا فارمولا دیکھتے ہیں، وہ اس کی دیانت، بے تعصبی، رواداری اور انسانیت پر توجہ نہیں کرتے، حالانکہ اس نے افسانے سے جو کام لیا ہے وہ زندگی کا بڑا مقدس کام ہے اور کرشن چندر نے اُسے بڑی خوبی سے انجام دیا ہے۔

کرشن چندر کے بعد افسانے کی دنیا میں عصمت چغتائی کا نام لینا ضروری ہے عصمت کی بساط کرشن چندر سے محدود ہے۔ ان کے افسانوں کے تین مجموعے اب تک شائع ہوئے ہیں۔ پہلا مجموعہ معمولی ہے لیکن "چوٹیں" اور "ایک بات" ہمارے افسانوی ادب میں قابلِ قدر اضافہ ہیں۔ عصمت نے ہندوستان کے متوسط طبقے اور مسلمانوں کے شریف خاندانوں کی بھول بھلیاں کو جس جرأت اور بے باکی سے بے نقاب کیا ہے اس میں کوئی اُن کا شریک نہیں۔ وہ ایک باغی کا ذہن، ایک شوخ عورت کی طاقتِ لسانی ایک فن کار کی بے لاگ اور بے رحم نظر رکھتی ہیں، وہ عورت ہیں مگر اس سے زیادہ ایک فن کار ہیں۔ ان کا "لحاف" جو ادبی حلقوں میں بہت بدنام ہوا، اردو کے بڑے اچھے افسانوں میں سے ہے، اسے جو عریاں کہے اُسے زندگی کو عریاں کہنا چاہیے۔ انھوں نے نوجوان لڑکوں، لڑکیوں، بوڑھی عورتوں، زن مریدِ شوہروں، جنتی بیویوں کی بڑی کامیاب مصوّری کی ہے۔ ان کے یہاں ڈرامائی کیفیت، قصہ پن، کردار نگاری مکالموں کی نفاست اور خوبصورتی نمایاں ہیں۔ مگر انھوں نے جو گھریلو، بامحاورہ، جاندار اور رچی ہوئی زبان استعمال کی ہے، اس کی جدید افسانوی ادب میں کوئی اور نظیر نہیں۔ دوزخی کے نام سے انھوں نے اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی پر جو تبصرہ کیا ہے وہ بعض شرفا کو بے رحم اور مریض معلوم ہوتا ہے، مگر اردو میں اس رنگ کی پہلی کامیاب کوشش ہے۔ عصمت کے اسلوب میں ایک ایسا زور اور جوش ہے جو پڑھنے والے کو متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ ان کی جگہ ہمارے افسانوی ادب میں محفوظ ہے۔

راجندر سنگھ بیدی ان دونوں سے کم مقبول ہیں مگر ان سے کم اہمیت کے مستحق نہیں، ان کے دو مجموعے "دام و دانہ" اور "گرہن" اب تک شائع ہوئے ہیں۔ انھوں نے بہت کم افسانے لکھے ہیں، مگر جہاں تک افسانے کی تنظیم اور اس کے دروبست کا تعلق ہے بیدی کرشن چندر اور

عصمت دونوں سے آگے ہیں، اگرم کوٹ، گھر میں بازار میں، اگرہن، ہڈیاں اور پھول، زین العابدین رحمان کے جوتے، ایولانش، بڑے ستھرے افسانے ہیں، بیدی نے افسانوں کو اپنے مشاہدے کی دنیا تک محدود رکھ کر اپنا نقصان نہیں کیا، پلاٹ اور کردار نگاری دونوں میں وہ منفرد ہیں ان کے قصوں میں تذبذب اور انجام کی نفاست دونوں کا لحاظ رکھا جاتا ہے ان کی زبان میں غلطیاں ہیں مگر بیدی دہلی اور لکھنؤ کی زبان نہیں لکھتے، وہ پنجاب کی اردو لکھتے ہیں۔ بیدی کے افسانوں میں تھوڑی سی دیر میں بہت کچھ کہہ دیا جاتا ہے لیکن اس سے زیادہ خیال کے لیے چھوڑ دیا جاتا ہے، نزاکت، نفاست دردمندی، ایک خاموش حزن، بیدی کی خصوصیات ہیں اور ان کی ابدیت کی ضمانت۔

منٹو کی شخصیت زیادہ دلکش اور ان کے افسانے زیادہ مزیدار ہوتے ہیں۔ منٹو، موپاساں اور ماتم دونوں سے بہت زیادہ متاثر ہوا ہے۔ ہتک، کالی شلوار، پھاہے، نیا قانون، بابو گوپی ناتھ، کھول دو، اس کے مشہور افسانوں میں سے ہیں۔ منٹو بڑا اچھا فن کار ہے، اس نے افسانے لکھنے سیکھے نہیں بلکہ وہ افسانہ نگار پیدا ہوا تھا۔ وہ قصے کو مناسب موڑ دینے کا ماہر ہے۔ اس کے یہاں کبھی بے جا طوالت نہ ملے گی۔ وہ انسانی فطرت سے اچھی طرح واقف ہے۔ وہ کردار نگاری کا بڑا اچھا سلیقہ رکھتا ہے، وہ کم سے کم الفاظ میں ایک کردار پیش کر سکتا ہے مگر اس کا ذہن مریض ہے۔ اُسے جنس اور اس کی بے راہ روی سے بہت دلچسپی ہے۔ اُس کے افسانوں میں زندگی ضرور ہے مگر ایک محدود اور مخصوص زندگی۔ اس کے یہاں جنسی تلذذ ملتا ہے، اسے فسادات پنجاب میں بھی ایسے واقعات خاص طور پر نظر آئے جہاں عورتوں کے ساتھ بے رحمی کا سلوک ہوا۔ اس کے یہاں ایک ذہنی کجی ہے۔ وہ ماتم کی طرح کسی چیز پر ایمان نہیں رکھتا۔ صرف اس بات پر ایمان رکھتا ہے کہ انسانی فطرت بڑی عجیب وغریب ہے اور اس میں پستی، بے راہ روی اور کجی زیادہ ہے۔ اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن اس کی بڑائی میں شبہ ہے۔

ان کے علاوہ اختر انصاری، اختر اورینوی، علی عباس حسینی، اپیندر ناتھ اشک، ممتاز مفتی، قرۃ العین، احمد ندیم قاسمی، ابراہیم جلیس، بلونت سنگھ، حیات اللہ انصاری، غلام عباس، ہمارے اچھے افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ علی عباس حسینی ایک عرصے سے لکھتے آئے ہیں۔ اُن کے یہاں پختگی، حقیقت نگاری، فن کا التزام، مکالموں کی موزونیت اور زندگی کی ایک کامیاب

عکاسی ملتی ہے مگر ان کی اصلاح پسندی ابھی تک انہیں بڑا افسانہ نگار نہ بنا سکی۔ اختر اورینوی نے "کلیاں اور کانٹے" اور "منظر اور پس منظر میں" اور اختر انصاری نے "خونی" میں ہماری بظاہر بے کیف مگر بھرپور دنیا کی بڑی اچھی تصویریں پیش کی ہیں۔ ممتاز مفتی، اس نئے رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں جس نے افسانہ نگاری کو نفسیاتی شرح بنادیا ہے۔ قاسمی نے پنجاب کے دیہات کی روح کو مقید کرلیا ہے۔ قرۃ العین ہماری جدید حجاب اسمٰعیل ہیں جنہیں ابھی اپنے نور و نغمہ کی دنیا سے نکلنا ہے۔ اپندرناتھ اشک دراصل جرنلسٹ ہیں خالق نہیں۔ مگر ان کے افسانوں میں زندگی ملتی ہے۔ حیات اللہ انصاری کی آخری کوشش اردو کے بہترین افسانوں میں شمار کی جاسکتی ہے۔ اور غلام عباس کا "آنندی" اپنے حسنِ تعمیر کی وجہ سے اپنا الگ مقام رکھتا ہے۔

اُردو افسانہ اب حقیقت سے قریب ہوگیا ہے، اس نے فطرتِ انسانی کا زیادہ گہرا مطالعہ کیا ہے۔ اسے زندگی کی تبدیلیوں کا بھی پورا احساس ہے اگر وہ خطابت اور انشاپردازی کے چکر سے اور نکل جائے تو اس میں اور بلندی آجائے۔

(تنقیدی اشارے)

وزیر آغا

افسانے کا فن

یہ بات شوپنہاور سے منسوب ہے کہ تمام فنون موسیقی کی سطح پر پہنچنے کی تمنا کرتے ہیں۔ اس بات کی توضیح کرتے ہوئے ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ موسیقار ہی وہ واحد ہستی ہے جو اپنے شعور کے بطون سے فنی تخلیق کو جنم دیتا ہے ورنہ دوسرے فن کار تو ظاہر کی دنیا سے کچا مواد حاصل کرنے پر مجبور ہیں مثلاً مصور رنگ اور صورت کا دست نگر ہے اور شاعر الفاظ کا اور معمار مجبور کہ چونے گارے کے ریختہ میں اپنی ذات کا اظہار کرے مگر ذریعہ چاہے کوئی بھی کیوں نہ استعمال کیا جائے مقصد اس کا صرف یہ ہوتا ہے کہ شے یا مظہر کو اوپر اٹھا کر "غنائیت کی سطح" پر پہنچا دیا جائے۔ تھوڑے سے تصرف کے ساتھ یہی بات کہانی لکھنے والوں کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے کہ چاہے وہ کردار کے نقوش کو اجاگر کریں یا ٹائپ TYPE کو بروئے کار لائیں۔ بند ماحول کو پیش کریں یا کشادہ کینوس کو سامنے لائیں۔ قریب سے نظارہ کریں یا دور سے نظر ڈالیں، وہ ہر حال میں مجبور ہیں کہ "کہانی کی سطح" پر پہنچنے کی کوشش کریں۔ بصورتِ دیگر افسانہ، جواب مضمون بن جائے گا یا ایک شعری پیکر یا محض نثر کا ایک ٹکڑا۔ چنانچہ میں اپنی بات کی ابتدا اس کلیہ سے کروں گا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔

مگر کہانی محض ہوا میں تخلیق نہیں ہو جاتی۔ اس کے نقوش کو اجاگر کرنے کے لیے سب سے پہلے ایک کینوس درکار ہوگا اور یہ کینوس زمانی اور مکانی حدود کے تابع ہوگا۔ کوئی واقعہ بہرصورت ایک خاص جگہ اور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے اور اس لیے کہانی لکھنے والوں کو کینوس کے انتخاب پر خاص توجہ کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ یوں زندگی بجائے خود زمین کے کینوس ہی پر اپنے نقوش اجاگر کر رہی ہے اور اس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی کہنے والے کے لیے کچا مواد کا کام دیتی ہیں۔ مگر فرق یہ ہے

کہ یہ ادھوری اور نا تراشیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کینوس کی زمانی اور مکانی وسعتوں میں اس طور بکھری ہوئی ہیں کہ ناظر ان کی ڈرامائی کیفیت کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ کہانی کہنے والے کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ کہانی کی بکھری ہوئی کڑیوں کے درمیانی فاصلے کو ختم کر کے ان کو یوں ملائے کہ سارے خدوخال ایک ترشے ہوئے واقعہ کی صورت میں مرتب ہو جائیں۔ مگر اس مقام پر افسانے یا کہانی کی دوسری اصناف کے فرق کو ملحوظ رکھ کر بات کو آگے بڑھانا ہوگا۔ ناول یا داستان کا کینوس نسبتاً بڑا ہوتا ہے اور اس میں ان گنت کردار اور واقعات کسی بنیادی واقعہ یا کردار کی تعمیر میں صرف ہوتے ہیں۔ یوں کہ اس واقعہ یا کردار کی نسبت سے سارا مکانی یا زمانی کینوس منور ہو جاتا ہے۔ مگر افسانہ واقعہ یا کردار کے ایک خاص پہلو کو سامنے لاتا ہے اور سارے کینوس کو منور کرنے کے بجائے صرف اس گوشے کو منور کرنے کا اہتمام کرتا ہے جسے وہ توجہ کا مرکز بنانے کا طالب ہوتا ہے۔ مگر اس فرق کے باوصف اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ ناول ہو یا افسانہ، کینوس اس کے لیے بہرحال ناگزیر ہے۔

مگر یہ کینوس اس وقت تک کہانی کو جنم نہیں دے سکتا جب تک اس کے اندر کلبلاہٹ پیدا نہ ہو۔ کائنات کی اصل کہانی بھی اس وقت شروع ہوئی تھی جب باغ بہشت کے کینوس پر انسان کی کلبلاہٹ کا آغاز ہوا تھا۔ اس پر شاید یہ اعتراض وارد ہو کہ بعض کہانیاں ایسی بھی تو ہیں جن میں انسان کا گزر تک نہیں۔ یہ بات غلط نہیں ہے۔ خود اردو زبان میں رفیق حسین نے جانوروں کے بارے میں جو کہانیاں لکھی ہیں وہ صرف جانوروں کے اعمال سے متعلق ہیں۔ اسی طرح میرزا ادیب نے "دلِ ناتواں" اور "درونِ تیرگی" ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو انسان کے بجائے پودے اور ذرّے کو بڑی عمدگی سے اپنا موضوع بناتی ہیں۔ ایک کہانی ممتاز مفتی کی بھی ہے جس میں مجسموں کی داستان پیش ہوئی ہے۔ مگر یہ بات ضرور ہے کہ کہانی کا بنیادی موضوع "انسان کے سوا اور کوئی نہیں" حتیٰ کہ جب جانور، پودا یا ذرّہ کہانی کا موضوع بنتا ہے تو بھی انسان کی صورت ہی اس میں منتقل ہوتی ہے اور وہ بھی انسان ہی کی طرح جذبات اور اعمال سے گزرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی کہانی میں انسان کی دلچسپی کا اصل باعث بھی یہی ہے کہ وہ اسے آئینہ دکھا کر اس کی ANIMISTIC URGE کی تسکین کرتی ہے۔ واضح رہے کہ انسان نے اپنی حیات کا ایک نہایت طویل دور اپنے چاروں طرف

پھیلے ہوئے ماحول (کینوس) سے اس طور ہم آہنگ ہوکر گزارا ہے کہ اس کے اور حیوان کے یا بے جان شے کے مابین تفریق پیدا نہیں ہوسکی اور یہ بہت بعد کی بات ہے کہ جب اس کے ہاں انفرادیت پیدا ہوئی اور نرگسیت کا میلان توانا ہوا تو اس نے اپنی ذات کو کائنات سے کاٹ کر الگ کر لیا۔ چنانچہ سائنس اور ٹیکنولوجی کے دور میں انسان کی تنہائی روز بروز شدید ہو رہی ہے کہ اب وہ کائنات کے آہنگ میں شرکت کرنے کی بجائے محض اس کا تماشائی بن کر ظاہر ہو رہا ہے البتہ فن کی دنیا میں شرکت PARTICIPATION کا عمل تا حال خاصا توانا ہے دفن کی رعنائی اور اثر انگیزی کا اصل سبب بھی یہی ہے، چنانچہ جب افسانے میں درخت، پیڑ، حیوان یا ذرے انسانی اوصاف سے متصف ہوکر سامنے آتے ہیں تو افسانہ ایک بنیادی انسانی طلب کو پورا کر کے ہمیں تسکین مہیا کرتا ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ افسانے کا بنیادی موضوع اور محور انسان کے سوا اور کوئی نہیں۔

تو بات یہاں تک پہنچی کہ کہانی کے کینوس سے مراد وہ ماحول ہے جس میں جملہ جاندار اور بے جان اشیاء موجود ہوتی ہیں لیکن جس کا اصل محور انسان ہے۔ کہانی بنیادی طور پر انسانی اعمال سے متعلق ہوتی ہے اور جب انسان سے ہٹ کر دوسری اشیا کو موضوع بناتی ہے تو بھی دراصل ان میں انسانی اوصاف کو شامل کر کے ایسا کرتی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کس طرح اس ماحول یا اس کے محور، یعنی انسان کو افسانے کی بنت میں شامل کرتا ہے یا اسے افسانے میں کس زاویے، ترتیب یا ترجیح کے ساتھ شامل کرنا چاہیے۔ اس ضمن میں کوئی کلیہ قائم نہیں کیا جا سکتا اور یہ اچھی بات بھی ہے۔ ورنہ افسانے کا سارا تنوع اور رنگا رنگی خاک میں مل جائے۔ اصل بات یہ ہے کہ افسانہ نگار اپنی ذات کے ایک خاص زاویے سے اس کینوس کا احاطہ کرتا ہے نیز اپنی افتادِ طبع کے مطابق ہی اس پر قریب یا دور سے نظر ڈالتا ہے اور اس کے نہایت دلچسپ نتائج بھی مرتب ہوتے ہیں مثلاً وہ افسانہ نگار جو فطرتاً باریک بین اور آہستہ رَو ہیں زمین پر اتر کر ایک بالکل ہموار سطح سے کینوس کا مطالعہ کرتے ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ کینوس کی ارضی سطح پر چلنے کے دوران کرداروں کو اپنے بدن سے ٹکراتے ہوئے محسوس کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ نہ صرف سارا ماحول اپنے تمام تر گوشوں کے ساتھ قاری کے سامنے آجاتا ہے بلکہ اس میں مثالی نمونوں (TYPES) کے بجائے کردار ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں اور حقیقت نگاری کی روش وجود میں آجاتی ہے۔ یہ روش بعض اوقات بے رحمی کی

حد تک سپاٹ بھی ہو سکتی ہے جیسے اختر اورینوی کے افسانوں میں اور دلچسپ اور لذیذ بھی جیسے منٹو، بیدی، بلونت سنگھ اور رحمٰن مذنب کی کہانیوں میں۔ اسی طرح سماجی مسائل کی عکاسی کے اعتبار سے یہ خیال انگیز یا صبر آزما بھی ہو سکتی ہے جیسے پریم چند کی کہانیوں میں۔ لیکن یہ بات طے ہے کہ اس میں باصرہ اور لامسہ کا عنصر خاصا شدید ہوتا ہے اور جب کردار یا مسئلہ ابھر کر سامنے آتا ہے تو وہ قاری کے اس قدر قریب ہوتا ہے کہ وہ اسے پوری طرح دیکھ سکتا بلکہ محض ہاتھ بڑھا کر اسے گویا مَس بھی کر سکتا ہے۔

لیکن بعض طبائع ماحول کو اس قدر قریب سے دیکھنا پسند نہیں کرتیں۔ اعتراض کی خاطر آپ کہہ لیں کہ وہ اس کی اہل ہی نہیں ہوتیں لیکن حقیقت شاید یہ ہے کہ ہر شخص اپنی افتادِ طبع سے مجبور ہے کہ کسی شے سے اپنا ربط قائم کرنے کے لیے اسی قدر دوری یا قرب کو بروئے کار لائے جو اس کی فطرت کے تقاضوں کے عین مطابق ہو۔ وہ افسانہ نگار جو ذرا فاصلے سے کینوس پر نظر ڈالتے ہیں۔ فطرتاً متجسس، سفر پسند اور مہم جو ہوتے ہیں۔ ایسے لوگوں کا یہ قاعدہ ہے کہ وہ وقت کی تنگ دامانی یا ایک داخلی بیقراری کے زیرِ اثر ماحول پر اچٹتی سی نظر ڈال کر اور اس کے صرف چند ایک نمایاں پہلوؤں کو اپنی گرفت میں لے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ وہ اکثر و بیشتر ریل کی کھڑکی یا ہوٹل کی بالکنی سے یا یوں کہہ لیجیے کہ ذہنی یا جسمانی سفر کی حالت میں رہتے ہوئے مناظر کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان کے ہاں تجرباتی مطالعہ کا رجحان کم اور اجتماعی محاکمہ کا میلان زیادہ ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کھمبے کے بجائے سڑک، گلی کے بجائے شہر اور فرد کے بجائے انبوہ کو مرکزی نقطہ قرار دیتے ہیں۔ یہ نہیں کہ افسانے میں کھمبے، فرد یا گلی کی نفی ہو جاتی ہے۔ یہ چیزیں تو بہر حال ماحول کے ضروری اجزا ہیں اور اپنی جگہ قائم رہتی ہیں۔ مگر افسانہ نگار ایک خاص میلان کے تحت انھیں ثانوی حیثیت بخش دیتا ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ "دو فرلانگ لمبی سڑک" اس کی ایک مثال ہے کہ اس میں بنیادی کردار سڑک ہے۔ باقی کردار اور واقعات کا مقصد محض اس سڑک کے کردار کو واضح کرنا ہے اور بس۔ اسی طرح "زندگی کے موڑ پر" کا مرکزی کردار "سماج" ہے افسانہ ایک سفر کی صورت میں ابھرتا ہے اور اس کے کردار اور واقعات بکھرے ہوئے اور ڈھیلے ڈھالے سے دکھائی دیتے ہیں تاآنکہ جب وہ آخر میں کنویں کی تمثیل سے یہ تاثر دیتا ہے کہ سماج تو اندھے بیلوں کی مدد سے چلتا ہوا ایک رہٹ ہے

تو قاری کو فی الفور محسوس ہوتا ہے کہ اس نے ثانوی کرداروں اور معمولی واقعات کو سماج کے وسیع تر کردار کی تعمیر میں صَرف ہوتے ہوئے دیکھ لیا ہے۔ رام لعل کے بعض افسانوں میں بھی سفر کی یہ کیفیت موجود رہے گو رام لعل کے ہاں زمانی اور مکانی قیود نے افسانے کو "بکھرنے" کی پوری اجازت نہیں دی۔ ماحول کو دیکھنے کے اس خالص انداز میں تجزیاتی مطالعہ کا رجحان کم تو ہوتا ہے لیکن ختم نہیں ہوتا۔ کردار اور واقعات ثانوی حیثیت تو اختیار کرتے ہیں لیکن مدغم نہیں پڑتے متفرق کردار اپنے نکیلے پہلوؤں سے دست کش تو ہوتے ہیں لیکن انھیں پہچاننے میں دقت محسوس نہیں ہوتی بلکہ تلافی کے طور پر ایک بڑا کردار بھی ابھر آتا ہے جیسے سماج سڑک یا شہر کا کردار جس پر قاری کی ساری توجہ مرتکز ہو جاتی ہے۔ کہانی ایک حد تک رقیق ضرور ہو جاتی ہے لیکن اس کی کڑیاں نظروں سے اوجھل نہیں ہوتیں اور موضوع کی تبدیلی اگر ملحوظ رہے تو پھر کہانی کا تاثر بھی پوری طرح برقرار رہتا ہے۔

زمین پر اتر کر کردار کے تمام تر پہلوؤں کا مطالعہ کرنے کا رجحان ان کہانی کہنے والوں کے ہاں عام ہے جو خواب کار کم اور حقیقت پسند زیادہ ہیں ایسے لوگ بڑے سنجیدہ شہری ہوتے ہیں اور ان کے شعور میں ہمیشہ سوسائٹی کی بے اعتدالیوں یا ناہمواریوں کو طشت از بام کرنے کا رجحان موجود رہتا ہے۔ بعض تو اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر اصلاح کا ایک باقاعدہ پنج سالہ منصوبہ مرتب کرنے لگتے ہیں مگر ان کا ذکر اس لیے مناسب نہیں کہ وہ ادب کی مملکت کو الوداع کہہ کر اخلاقیات کی دنیا میں چلے جاتے ہیں اور ادب ان کے بلند "آدرش" سے کچھ زیادہ فائدہ نہیں اٹھا سکتا۔ لیکن ان سے ورے وہ افسانہ نگار ہیں جو اپنی افتادِ طبع کے مطابق ماحول کے عیوب کی نشاندہی کرتے ہیں چنانچہ پریم چند مذموم سماجی رسوم کو بے نقاب کرتا ہے اور منٹو اور رحمان مذنب طوائف کے ماحول کو وغیرہ۔ ان کے بعد ان افسانہ نگاروں کو دیکھیے جو زمین سے متعلق ہونے کے باوجود ہمیشہ کسی ٹیلے کی تلاش میں رہتے ہیں جہاں سے وہ ماحول پر ایک طائرانہ نظر ڈال سکیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کے فن میں دائرۂ عمل کی وسعت سے افسانے کا مزاج ہی بدل جاتا ہے۔ اس ضمن میں کرشن چندر کی مثال اوپر دی جا چکی ہے مگر افسانہ لکھنے کے یہی دو طریق مستعمل نہیں، ان کے علاوہ دو اور انداز بھی ہیں جو اردو افسانے کے جدید دور میں اپنے سارے نکھار کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے ایک تو وہ ہے جس میں افسانہ نگار نے ایک ایسے

زاویے سے ماحول کو دیکھا ہے کہ افسانے کے کردار محض ننگے جسموں کے ساتھ نہیں بلکہ ان جسموں سے چمٹی ہوئی لمبی پرچھائیوں کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔ کردار سے براہِ راست متعارف ہونے والا افسانہ نگار اول تو کردار سے اپنی نظریں ہٹا ہی نہیں پاتا اور اگر لحظہ بھر کے لیے ہٹا بھی لے تو اسے وہ مدھم سی پرچھائیں شاذ ہی نظر آتی ہے جو سورج کی بے پناہ روشنی میں کردار کے قدموں سے چمٹی ہوئی ہے۔ مگر جب افسانہ نگار اپنے اور ماحول کے درمیان فاصلہ کم کر کے وہ طریق اختیار کرتا ہے جس کا ذکر وان گاگ نے اپنے دوست کے نام ایک خط میں کیا تھا "جب لوگ میری تصویروں کی اشیاء کو پوری طرح پہچان نہیں سکتے تو میں خوش ہوتا ہوں۔ کیونکہ میری یہ آرزو ہوتی ہے کہ اشیاء اپنی خوابناک کیفیات سے دست کش نہ ہوں" تو وہ دراصل کردار میں پرچھائیں کی ایک نئی اور انوکھی سطح کا اضافہ کر کے نہ صرف بے رحم حقیقت نگاری کے سپاٹ پن سے افسانے کو بچا لیتا ہے بلکہ کردار کے مخفی گوشوں کو روشنی میں لا کر قاری کو زندگی کی تہہ داری کا احساس بھی دلاتا ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ افسانہ نگار کو اچانک کردار سے کہیں زیادہ اس کی پرچھائیں HAUNT کرنے لگتی ہے اور وہ خود سے سوال کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ پرچھائیں کون ہے؟ اس کا کردار سے کیا رشتہ ہے اور کہیں ایسا تو نہیں کہ اصل کردار یہی پرچھائیں ہو؟ اور پھر عام روش سے ہٹ کر خوابوں سے مملو ایک ایسا ماحول خلق کر لیتا ہے جس میں اصل کی پہچان کا واحد ذریعہ وہ نقل ہے جسے انسانی فلسفہ نے ہمیشہ بنظرِ تحقیر دیکھا ہے۔ یوں بھی فلسفہ کے شعور کے حربے سے حقیقت تک پہنچنے کی ایک سعی ہے اور فن خواب کے وسیلے سے اور اس لیے جو فن پارہ اپنے طریقِ کار کو تج کر فلسفے کے آلات کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتا ہے وہ اسی نسبت سے اپنے مشن میں ناکام بھی ہو جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے جب کردار اور واقعہ کی روشن اور ننگی دنیا کو ایک خواب ناک فضا کے ہالے میں رکھ کر دیکھا تو اسے ایک اور ہی منظر دکھائی دیا مگر اس نے یہ کوشش ضرور کی کہ افسانے کو کردار اور واقعہ سے بے نیاز نہ ہونے دے۔ مطلب یہ کہ اس نے پرچھائیں کو نظر کی گرفت میں لیا لیکن صرف اس پرچھائیں کو جو کردار سے منسلک تھی بصورتِ دیگر بے جسم ہیولوں میں گھر کر رہ جاتا۔ اس کا ذکر آگے آئے گا۔ یورپ میں افسانے کی اس نئی جہت کا چرچا اکثر ہوتا رہتا ہے اور اسے مصوری کی بعض تحریکوں سے منسلک کرنے کی کوشش بھی ایک عام بات ہے لیکن ہمارے ہاں افسانے میں اس روش کی

نشاندہی تاحال نہیں ہوسکی۔

یہ سوال کہ جدید اردو افسانے میں "پرچھائیں" کا وجود کن محرکات کے تابع ہے، بحث کو بہت سی پیچ دار جہتوں میں لے جائے گا۔ اس لیے اس سے اجتناب ضروری ہے مگر ایک بات واضح ہے کہ یہ پرچھائیں بیسویں صدی کی پیداوار ہے اور افسانہ ہی نہیں شعر میں بھی اپنی جھلک دکھا رہی ہے۔ بالخصوص اردو کی جدید غزل میں اس نے دوسری ہستی (THE OTHER) کے روپ میں ظاہر ہونے کی پرزور کوشش کی ہے اور جدید اردو افسانے میں بھی یہ خاصی فعال نظر آرہی ہے۔ صورت اس کی یوں ہے کہ یکایک افسانے کا کردار اپنے بدن کے جملہ خدّوخال کو برقرار رکھتے ہوئے اندر سے خالی ہو گیا ہے اور کوئی اور شے یا روح اس جسم میں حلول کر گئی ہے اور کردار ایک نئی ہستی کے روپ میں دکھائی دینے لگا ہے اور اس UNDERWORLD کا باسی بن گیا ہے جو ہم میں سے ہر شخص کے اندر موجود تو ہے لیکن جسے سماجی احتساب نے باہر آنے کی اجازت نہیں دی۔ ہمزاد یا پرچھائیں کی یہ آمد ہی وہ نئی سطح (DIMENSION) ہے جس نے اردو افسانے کو ایک نئی رفعت سے آشنا کر دیا۔ واضح رہے کہ میں یہاں پرچھائیں کا محض نفسیات کے SHADOW کے مفہوم میں ذکر نہیں کر رہا۔ بے شک افسانہ کی فضا میں SHADOW کا در آنا کوئی عیب کی بات نہیں کیونکہ اس سے کردار کے بعض گہرے اور تہہ دار پہلوؤں تک رسائی پانے میں مدد ملتی ہے لیکن میں پرچھائیں سے مراد وہ شخصیت بھی لیتا ہوں جو فطری ارتقاء کے تحت ہر بار قدیم کی راکھ سے برآمد ہوتی ہے اور نئے دور کی نئی آواز قرار پاتی ہے۔ جدید غزل یا جدید افسانے میں پرچھائیں کا یہ تصور اس نئی ہستی یا شخصیت کی دریافت کا تصور بھی ہے جو نئے زمانے سے نبرد آزما ہونے کی خود میں سکت رکھتی ہے۔ رہا یہ سوال کہ جدید افسانہ نگار نے اس پرچھائیں کو دریافت کرنے کے لیے کیا خاص طریق اختیار کیا ہے تو اس سلسلے میں بھی کوئی کلیہ موجود نہیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے مزاج اور جہت کے مطابق ہی اس دریافت میں حصہ لیتا ہے چنانچہ بعض تو STREAM OF CONSCIOUSNESS کو بروئے کار لانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یہ طریق نفسیات کے آزاد تلازمۂ خیال سے متاثر ہے۔ دوسرا طریق یہ ہے کہ افسانہ نگار کردار کے ذہن کے تجزیہ سے نہیں بلکہ اس کے

WISE OLD MAN ؂

اعمال سے اس دوسری ہستی کو "دریافت" کرتا ہے تیسرا یہ کہ وہ افسانے کی ابتدا ہی اس ہستی کو مرکزِ نگاہ بناکر کرتا ہے۔ ہر چند اس ہستی کے ساتھ اس کا گوشت پوست کا کردار منسلک رہتا ہے لیکن لگتا ہے جیسے جو پہلے سایہ تھا اب وہ کردار ہے اور جو کردار تھا وہ اب محض سائے کی حیثیت اختیار کرگیا ہے۔ پچھلے چند برس میں افسانے کا یہ رجحان خاصا توانا ہوا ہے اور اس کے تحت اردو میں بعض عمدہ کہانیوں کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ غلام الثقلین نقوی، انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، شمس نعمان، بلراج مینرا اور بعض دوسرے لکھنے والوں کی متعدد کہانیوں میں اس خاص انداز کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ رام لعل کا افسانہ "چاپ" اور بلراج کومل کا افسانہ "کنواں" اس خاص جہت کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔

ہر تحریک یا رجحان کا ایک فارورڈ بلاک بھی ہوتا ہے جو بعض اوقات اپنے جوش میں اتنا آگے بڑھ جاتا ہے کہ اصل تحریک ہی سے منقطع ہو جاتا ہے۔ یہ فارورڈ بلاک جدید اردو افسانے میں بھی ظاہر ہو گیا ہے۔ جدید افسانے نے پیش پا افتادہ مسائل اور بے رحم حقیقت نگاری کے عمل کو تج کر واقعہ یا کردار کی دوسری سطح تک رسائی کی جو کوشش کی ہے اس سے افسانہ میں یقیناً گہرائی کا اضافہ ہوا ہے اور ایسی بہت سی کہانیاں وجود میں آئی ہیں جو انسان کی بنیادی طلب کو مطمئن کرنے میں بہت کامیاب ثابت ہوئی ہیں لیکن پھر افسانہ نگار ذرا دم لینے کے بجائے آگے ہی آگے بڑھتا چلا گیا ہے تا آنکہ وہ اس مقام پر پہنچ گیا ہے جہاں سائے سے اس کا کردار چھن گیا ہے۔ جب تک کردار اور اس کی پرچھائیں کی ثنویت قائم رہے۔ ان دونوں کے ربطِ باہم کا تجزیہ نئے نئے انکشافات کا باعث ثابت ہوتا ہے لیکن اگر کردار سے اس کا سایہ یا سائے سے اس کا کردار چھن جائے تو ایک انتہائی صورت وجود میں آجاتی ہے۔ چنانچہ جب جدید ترین افسانے نے کردار یا ماحول کی معروضی صورت کو تج کر خود کو محض بے جسم ہیولوں تک محدود کرلیا تو کہانی کے سارے خدوخال ہی گڈمڈ ہو گئے۔ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے اور یہ کہانی ماحول اور اس کے کرداروں سے مرتب ہوتی ہے جب افسانہ سے کردار ہی غائب ہو جائے یا افسانے کا کینوس اپنی معروضیت سے دست کش ہو کر REFERENCE کے طور پر باقی ہی نہ رہے یا جب اشیاء ایک دوسری سے متمیز ہی نہ ہو سکیں تو ہیولے جنم لیتے ہیں اور انتشار ANARCHY کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ آج اردو

افسانے میں کہیں کہیں انتشار کا یہ رجحان بھی نظر آرہا ہے اور بعض طبائع جدیدیت کے نام پر اسے EXPLOIT بھی کر رہی ہیں۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی زمانے میں ترقی پسندی کے نام پر حقیقت نگاری کے رجحان کو EXPLOIT کیا گیا تھا۔

(نئے مقالات)

وزیر آغا

اُردو افسانے کے تین دَور

اردو افسانے کے ہر دور میں دیکھنے کے دو زاویے مسلط اور مقبول رہے ہیں۔ ان میں سے ایک زاویہ تو ارضی رجحان کا علمبردار ہے اور اس کے تحت افسانہ نگار نے زندگی کے مظاہر کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ یوں کہ مظاہر کا کھردرا پن سب سے پہلے اس کے شعور کی گرفت میں آیا ہے۔ یہ اندازِ نظر گویا خورد بین کی مدد سے ماحول اور اس کے کرداروں کا جائزہ لینے کی ایک صورت ہے اور اسے بآسانی SHORT RANGE VIEW کا نام دیا جا سکتا ہے۔ دوسرا زاویۂ نگاہ تخیلی رجحان کا داعی ہے اور اس کے زیرِ اثر افسانہ نگار نے تخیل کی بلندی پر سے گرد و نواح پر ایک اچٹتی سی نظر ڈالی ہے اور یوں کسی خاص مقام یا نقطے پر اس کی نگاہیں مرتکز ہو کر رک نہیں گئیں بلکہ سارے ماحول کا احاطہ کرتی چلی گئی ہیں۔ یہ انداز دوربین کی مدد سے ماحول کا جائزہ لینے کی ایک صورت ہے اور اگر اسے LONG RANGE VIEW کا نام دیا جائے تو بات واضح ہو جاتی ہے۔

اردو افسانے کے آغاز ہی میں دیکھنے کے دونوں انداز رائج ہو گئے تھے تاہم پہلے دور میں تخیلی رجحان نسبتاً زیادہ قوی تھا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ اردو افسانہ داستان گوئی کی اس روایت سے منسلک تھا جس میں تخیل کی پرواز کو تمام تر اہمیت حاصل تھی۔ بے شک روزمرّہ کی زندگی کو نظر انداز کرنا داستان گو کا مسلک ہرگز نہیں تھا۔ اور یہ اس لیے کہ وہ خود ایک گوشت پوست کا انسان تھا اور ماحول کے ان مظاہر کی نفی نہیں کر سکتا تھا جو اس کے چاروں جانب بکھرے پڑے تھے اور اس کے شعور پر ہر لحظہ اثر انداز ہو رہے تھے۔ تاہم چونکہ سینکڑوں برس کے تیاگ اور درویشی کے رجحانات نے بالائی سطح پر زمینی مظاہر سے کنارہ کش ہونے کے میلان کو ابھار دیا تھا اس لیے وہ اس میلان کا تتبع کرنے پر مجبور تھا۔ چنانچہ داستان گو کے ہاں معاشرے

کی عکاسی کا رجحان تو موجود ہے تاہم یہ رجحان روایت کے قوی تر رجحان کے زیرِ اثر ایک غیر ارضی فضا کی عکاسی کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ اردو افسانہ نگار نے داستان گوئی کی اس روایت کے زیرِ اثر تربیت حاصل کی تھی۔ لامحالہ اس نے ابتدا میں تخیلی اندازِ نظر کو اپنا لیا۔ چنانچہ سجاد حیدر یلدرم، ل۔احمد، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں حقیقت نگاری کی بہ نسبت تخیل آفرینی کے رجحان نے زیادہ شدت اختیار کر لی اور انھوں نے افسانے کا جو پیکر تراشا اس میں ارضی مظاہر کے ساتھ افسانہ نگار کا رابطہ کچھ ایسا مضبوط نہیں تھا۔ یہ سب افسانہ نگار ایک تخیلی فضا میں سانس لے رہے تھے اور محبت کے افلاطونی نظریے کی عکاسی، حسن کے غیر ارضی تصور کی نقاب کشائی اور مظاہر پر ایک اچٹتی سی نظر دوڑانے کے عمل میں مبتلا تھے۔ شاید اسی لیے ان کے ہاں کردار نگاری کا عمل ناپید ہے۔ انھوں نے ماحول کی ہر کروٹ یا رجحان کو ایک علامتی مظہر سے واضح کیا ہے چنانچہ اسی لیے کردار کی بجائے مثالی نمونے TYPE کی پیش کش تک خود کو محدود رکھا ہے۔ بعض اوقات تو اعلیٰ انسانی قدروں مثلاً حسن، سچائی، محبت وغیرہ کو بھی علامتی مظاہر سے اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ نہیں کہ اس اندازِ نظر کے تحت ان افسانہ نگاروں نے فن کا کوئی اعلیٰ نمونہ پیش ہی نہیں کیا۔ اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے بعض معرکے کے افسانے لکھے ہیں جو اردو ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں لیکن اکثر و بیشتر یہ اندازِ نظر کچھ زیادہ ہی تخیلی اور افسانہ نگار کا ردِعمل کچھ زیادہ ہی جذباتی ہو گیا ہے اور نتیجتاً زندگی کی عام سطح سے افسانہ نگار کا مضبوط رابطہ قائم نہیں رہ سکا۔ ان افسانہ نگاروں کے اسلوب میں بھی ایک ایسی جذباتی کیفیت ابھری ہے جو ذہنی پختگی کے موجودہ ایام میں کچھ زیادہ قابلِ قبول نہیں۔

اردو افسانے کے اس ابتدائی دور میں دوسرا اندازِ نظر حقیقت پسندی کا رجحان تھا جس کا اہم ترین علمبردار پریم چند ہے۔ پریم چند زمین کی سوندھی سوندھی باس سے بہت قریب تھا۔ اس نے تخیل کی رفعتوں کے بجائے زندگی کے ارضی پہلوؤں اور سماج کی واضح کروٹوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ اسی لیے پریم چند کے ہاں پہلی بار کردار کے نقوش پوری طرح ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک اخلاقی یا اصلاحی مسلک کے تحت پریم چند نے اپنے بیشتر کرداروں کی تشکیل میں ایک شعوری موڑ پیدا کرنے کی کوشش کی اور اس کے نتیجے میں اس کے ہاں کردار کا سراپا زخمی بھی ہوا تاہم کردار نگاری کی طرف

پریم چند کا رجحان بڑی اہمیت کا حامل تھا۔ اور اس کے تحت اردو افسانہ تخیل محض کی فضا سے نکل کر زمینی فضا سے قریب تر ہونے میں یقیناً کامیاب ہوا لیکن ایک خالص تخیلی رجحان کی طرح ایک خالص ارضی رجحان بھی عظیم فن کی تخلیق کے لیے کچھ زیادہ ساز گار نہیں۔ عظیم فن تو آسمان اور زمین، تخیل اور جذبے کے ربطِ باہم کی پیداوار ہے۔ پریم چند اردو افسانے کے معماروں میں ایک بڑی امتیازی حیثیت کا حامل ہے اور اس نے حقیقت پسندی کے رجحان کو اختیار کر کے اردو افسانے کی بڑی خدمت سرانجام دی ہے اس سب کے باوصف اگر اس کے ہاں اردو افسانہ دنیا کے عظیم افسانوی ادب کے معیار تک نہیں پہنچا تو اس کی وجہ محض یہ ہے کہ پریم چند نے زمین کی عکاسی میں تخیل کی لطافت اور سوچ کی روشنی کو پوری طرح شامل نہیں کیا اور اس کے ہاں افسانہ قصہ گوئی سے اوپر اٹھ کر انکشافِ ذات اور عرفانِ کائنات کے مدارج تک نہیں پہنچ پایا۔

اردو افسانے کا دوسرا دور ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ شروع ہوا اور تقسیم ملک کے واقعہ کو اس کی آخری حد قرار دینا مناسب ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ "انگارے" کی اشاعت سے قبل ہی اس نئے دور کے تمام نقوش واضح ہو چکے تھے۔ آزادی کی تحریک، مغربی ادب، اور معاشرے کے اثرات، سے اس کی ابتدا ہوئی حالانکہ اس سے قبل ۲۹ء کے اقتصادی بحران اور یورپ میں دوسری جنگِ عظیم کی تیاری نے نئے دور کے افسانے کے لیے زمین ہموار کر دی تھی اور تخیل محض کی فضا سے افسانہ نگار کو باہر نکال کر بہت سے سماجی سیاسی اور نفسیاتی موضوعات سے قریب تر کر دیا تھا۔ تاہم قابلِ غور بات یہ ہے کہ اردو افسانے کے دوسرے دور میں بھی دیکھنے کے وہ دونوں انداز قائم رہے جو پہلے دور کا طرۂ امتیاز تھے۔ البتہ اب ان میں سے تخیلی رجحان نے اپنی صورت اس طور بدلی کہ اس میں یوٹوپین ادب پیدا کرنے کی روش ایک بڑی حد تک ختم ہو گئی۔ دوسرے اب تخیل محض کی فضا میں رہنے کے بجائے افسانہ نگار نے تخیل کو سماجی کرد توں اور ارضی بندھنوں کی پرکھ کے لیے ایک حربے کے طور پر استعمال کرنا شروع کر دیا۔ گویا جہاں پہلے دور کے افسانہ نگار نے آسمانی رفعتوں کو اس طرح اپنایا تھا کہ زندگی کے ارضی پہلو ایک بڑی حد تک اس کی نگاہوں سے اوجھل ہو گئے تھے۔ وہاں دوسرے دور کے افسانہ نگار نے زاویۂ نگاہ تو وہی اختیار کیا یعنی بلندی پر سے ماحول کو دیکھنے کا زاویہ تاہم اب اس نے بلندی پر سے مزید بلندی کو دیکھنے کی بجائے اپنی نظریں جھکا لیں اور زمین

اور معاشرے کی کروٹوں کو دیکھتا چلا گیا۔ یہ اندازِ نظر اس دور کے سب سے بڑے افسانہ نگار کرشن چندر کے ہاں بہت نمایاں ہے۔ کرشن چندر نے اپنے افسانوں میں زندگی سے براہِ راست متصادم ہونے اور اس کے ارضی پہلوؤں سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ ایک صاحب بصیرت تماشائی کی طرح اس نے ریل کی کھڑکی ہوٹل کی بالکنی یا پہاڑ کی چوٹی پر سے انبوہ اور سماج کی بیشتر کروٹوں پر ایک گہری نظر ڈالی ہے۔ دراصل انبوہ کا جزو بننے، زندگی کی چکی میں پسنے اور زندگی کے مسائل سے متصادم ہونے کی روش ایک بالکل جدا شے ہے کہ اس روش کے تحت زندگی کے کھُردرے پن کا ایک شدید احساس ابھرتا ہے۔ کرشن چندر مزاجاً اس اندازِ نظر کا علمبردار نہیں۔ وہ بنیادی طور پر "تخیل پرست" ہے اور اگرچہ کرشن چندر کی یہ ایک بہت بڑی عطا ہے کہ اس نے تخیل محض کی فضا سے افسانے کو باہر نکالا اور تخیل سے اپنا رابطہ قائم رکھتے ہوئے زندگی اور معاشرے کی کروٹوں پر ایک گہری نظر ڈالی۔ تاہم زندگی اور اس کے حقائق سے براہِ راست متصادم ہونے کا انداز کرشن چندر کے ہاں کچھ زیادہ ابھر نہیں سکا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ کرشن چندر نے نیچے بازار میں اتر کر دوسروں کے قدموں سے قدم ملانے کے بجائے مکان کی کھڑکی میں سے بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ کو سنا۔ دوسرے کرشن چندر کے ہاں کردار نگاری کا رجحان کچھ زیادہ توانا نہیں تھا۔ کردار نگاری کا عمل اس وقت وجود میں آتا ہے جب آپ چھت سے اتر کر سچ مچ کے کرداروں سے متصادم ہوتے اور ان کی ابھری ہوئی نوکیلی ہڈیوں کو اپنے جسم میں چبھتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ لیکن اگر آپ اپنے اور ان کرداروں کے درمیان تخیل محض یا احساسِ برتری کی ایک چلمن آویزاں کر دیں تو یہ فاصلہ آپ کو کرداروں کے بجائے بہت سے مثالی نمونوں کے وجود کا احساس دلائے گا۔ یہی کچھ کرشن چندر کے ساتھ بھی ہوا۔ اس نے اپنے اور کلبلاتی ہوئی زندگی کے مابین ایک قدم کا فاصلہ ضرور قائم رکھا اور یوں اپنے افسانوں میں کردار کے بجائے لالہ، کسان، چُنگی محرر، پٹواری، سپاہی، آرٹسٹ، بھنگی وغیرہ کے مثالی نمونے پیش کرتا چلا گیا۔ اس طریقِ کار کی بدولت کرشن چندر کی افسانہ نگاری کو کچھ تو فائدہ پہنچا اور کچھ نقصان۔ فائدہ یوں کہ معاشرے کی عکاسی کے دوران میں بھی اس نے تخیل اور سوچ سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا (جیسا کہ حقیقت پسندی کے رجحان کے تحت عام طور سے ہوتا ہے) اور یوں افسانے کو سپاٹ پن سے بچا لیا۔ نقصان یوں کہ اس کی نظروں سے حقیقت کا کھُردرا روپ ذرا اوجھل ہی رہا نتیجتاً کرشن چندر کے ہاں

تخیل اور حقیقت کا وہ امتزاج پوری طرح وجود میں نہ آسکا۔ جو ادبِ عالیہ کی تخلیق کے لیے ازبس ضروری ہے۔ اس سبب کے باوجود اردو افسانہ میں کرشن چندر کی عظمت سے انکار ناممکن ہے۔

افسانے کے دوسرے دور میں تخیّلی رجحان کے ساتھ ساتھ ارضی رجحان کے شواہد بھی ملتے ہیں لیکن یہاں بھی مزاج کی ایک اہم تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ پریم چند کے دور میں حقیقت نگاری، سماجی مسائل کو کرداروں کی مدد سے پیش کرنے اور ایک اصلاحی نقطۂ نظر کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنے کی سعی کا نام تھا اور بس۔ لیکن افسانے کے دوسرے دور میں فن کار نے اس ارضی رجحان کے تحت زندگی کو پریم چند کی بہ نسبت زیادہ قریب سے دیکھا اور ہر قسم کے مقصد یا اصلاح کے تصور کو تج کر زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنے کی کوشش کی۔ اپنے اس اقدام میں افسانہ نگار نے جذباتیت سے اپنا دامن چھڑا لیا اور ایک بے رحم تجزیاتی عمل کی مدد سے زندگی کے داغوں اور دھبّوں کو ننگا کرنے لگا۔ حقیقت نگاری کی اس روش نے دو اہم صورتیں اختیار کیں۔ ایک وہ جس میں افسانہ نگار نے خود کو بالائی سطح تک محدود نہیں رکھا بلکہ غوطہ لگا کر کردار کے چھپے ہوئے پہلوؤں کی نشان دہی کی۔ اس کے علمبرداروں میں بیدی، منٹو، عصمت، احمد علی، اختر اورینوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کا نام لیا جا سکتا ہے۔ دوسری روش کے سلسلے میں ممتاز مفتی اور حسن عسکری کا جہاں تک زندگی کی بالائی سطح کو پیش کرنے کے عام رجحان کا تعلق ہے اس دور کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا عمل اپنے عروج پر نظر آتا ہے اور زندگی کے گھناؤنے پہلو ابھر کر سامنے آگئے ہیں۔ بے شک اصل کو بعینہٖ پیش کرنے کا یہ رجحان مستحسن ہے اور اسے فن کار کی دیانت اور صاف گوئی کی ایک قابلِ قدر کاوش کا نام دیا جا سکتا ہے۔ تاہم فن کا تقاضا یہ ہے کہ "حقیقت" سپاٹ، اور بے رنگ ہو کر لطافت اور رعنائی سے محروم نہ ہو جائے۔ لیکن جب حقیقت نگاری کو ایک مقصد قرار دے کر فن کے تقاضوں سے منہ موڑ لیا جاتا ہے تو یہ عمل بجائے خود ایک شعوری کاوش کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اختر اورینوی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کو اسی لیے ایک بڑی مشکل پیش آئی جب وہ ماحول کی عکاسی میں سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگار بن گئے۔ البتہ منٹو نے حقیقت نگاری کی روش کے باوصف سپاٹ پن سے اپنا دامن بچائے رکھا۔ اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ منٹو نے اپنے لیے ایک ایسا میدان

منتخب کیا جو ایک عام قاری کے لیے بے حد دلچسپ تھا۔ اس میدان میں منٹو نے کردار کے جنسی پہلو کو اجاگر کیا تو اسے بے حد کامیابی ہوئی اور اس کی آواز کو قطعاً منفرد قرار دے دیا گیا تاہم اس بات کو عام طور سے فراموش کر دیا گیا کہ منٹو نے نہ صرف ایک محدود سے میدان کو اپنے لیے منتخب کیا تھا بلکہ زندگی کو بھی محض غسل خانے کے روزن سے دیکھا تھا۔ چنانچہ اسے زندگی کا صرف ایک خاص پہلو ہی نظر آیا لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ اس خاص پہلو کی عکاسی میں منٹو نے دیانت، خلوص اور گہری نظر کا ثبوت دیا۔

بہرکیف قاری کو منٹو کے افسانے کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے نڈر اور بیباک شخص سے کہانی سن رہا ہے جس نے بہت سے پردے نوچ کر الگ کر دیے ہیں تاہم اسے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ شخص انکشاف و عرفان کے مراحل سے بھی آشنا ہے اور زندگی کی مخفی کروٹوں کا نباض بھی ہے۔

اس دور میں حقیقت پسندی کی دوسری روش نفسیاتی مطالعہ کا رجحان تھا۔ کردار کے نفسیاتی مطالعہ کو حقیقت نگاری کے تحت شمار کرنے کی وجہ جواز یہ ہے کہ جس طرح عام زندگی کے رخ سے تمام پردے الگ کرنے اور یوں داغوں اور دھبوں کو نظر کی گرفت میں لانے کا نام حقیقت نگاری ہے، بعینہٖ کردار کے نفسِ لاشعور میں غوطہ لگا کر اسی کے سراپا سے لپٹے ہوئے بہت سے نقابوں کو اتار پھینکنے کا اقدام بھی حقیقت نگاری کے زمرے ہی میں آتا ہے۔ دراصل نفسیاتی مطالعہ میں بھی تجزیاتی طریق کار ہی اہمیت کا حامل ہے اور افسانہ نگار جب کردار کے چھپے ہوئے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے تو وہ بھی وہی کام سرانجام دیتا ہے جو زندگی کی عام سطح کی نقاب کشائی کے سلسلے میں سرانجام پاتا تھا۔ اردو افسانے کے اس دوسرے دور میں کردار کے نفسیاتی مطالعہ کے بھی دو رجحان نمودار ہوئے۔ ان میں سے ایک رجحان تو سپاٹ پن کی حد تک حقیقت نگاری کا رجحان تھا۔ اس کا سب سے بڑا علمبردار حسن عسکری تھا۔ حسن عسکری نے کردار کی سوچ کا سہارا لے کر اور آزاد تلازمۂ خیال کے طریق کو اختیار کر کے چند کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا لیکن حقیقت نگاری کے مقصد کو سامنے رکھ کر افسانے کو ضرورت سے زیادہ سپاٹ اور بوجھل بنا دیا۔ چنانچہ نہ صرف یہ کہ کردار میں قاری کی دلچسپی قائم نہ رہ سکی بلکہ افسانے سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کے امکانات بھی کم ہو گئے۔ بے شک حسن عسکری نے اردو افسانے میں ایک بالکل نئی روش

اختیار کی اور اس لیے اسے اردو افسانے کے ارتقا میں ایک خاص اہمیت بھی حاصل ہے تاہم اس کے افسانوں میں فنی لطافت اور رعنائی کی وہ کیفیت پوری طرح ابھر نہیں سکی جو اعلیٰ فن کا طرۂ امتیاز ہے۔ نفسیاتی مطالعے کے دوسرے رجحان کا علمبردار ممتاز مفتی ہے۔ ممتاز مفتی نے نہ صرف کردار کے مخفی پہلوؤں کی بھرپور عکاسی کی اور زندگی کی بہت سی الجھنوں کو سطح پر لانے کی کوشش کی بلکہ اس نے کردار کی تعمیر میں بھی نظر کی کشادگی اور رفعت کو ملحوظ رکھا۔ چنانچہ ممتاز مفتی کے افسانوں میں کردار کے بے رحم تجزیے کا رجحان تو موجود ہے تاہم اس کا یہ رجحان "سپاٹ پن" کو وجود میں لانے کا باعث نہیں بنا۔ اور اسی لیے ممتاز مفتی کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کی دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

اردو افسانے کے اس دور میں خالص تخیلی یا خالص ارضی رجحان کے علاوہ ایک تیسرا رجحان بھی ابھرا جو دراصل ان دونوں کے خوش گوار امتزاج کی ایک صورت تھی اور جو اردو افسانے کے پہلے دور میں موجود نہیں تھا۔ اس رجحان کے علمبردار وہ فن کار تھے جنھوں نے زمین پر اتر کر زندگی کو نہایت قریب سے دیکھا لیکن جن کے فن میں زندگی کی ارضی کیفیات ایک انوکھی لطافت سے ہم آہنگ ہو کر نمودار ہوئیں۔ ان افسانہ نگاروں کے یہاں جذباتیت کے بجائے تحمل، مثالی نمونوں سے شناسائی کے بجائے زندہ کرداروں کا مطالعہ اور سپاٹ پن کے بجائے ایک انوکھی فنی لطافت اور ملائمت کی روش ابھر آئی۔ ان افسانہ نگاروں میں سے دو یعنی مسعود شاہد اور شمس آغا نے تو افسانوں کا صرف ایک ایک مجموعہ پیش کیا اور پھر ہمیشہ کے لیے چپ ہو گئے اور غلام عباس نے اردو افسانے کے تیسرے دور میں بھی تخلیق کا عمل جاری رکھا اور آج اسے اردو کے ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت حاصل ہے۔

اردو افسانے کا تیسرا دور تقسیم ملک کے بعد شروع ہوا۔ تقسیم سے قبل آزادی کی تحریک نے فضا میں ایک عجیب سی بے قراری اور تحرک کو جنم دے دیا تھا اور ایک اونچے پلیٹ فارم سے انبوہ کو مخاطب کرنے کا رجحان بہت عام ہو گیا تھا۔ چنانچہ جس طرح آزادی کی تحریک میں ایک شعلہ بیان مقرر کی نظریں کسی ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک امڈتے ہوئے انبوہ کا جائزہ لیتی تھیں بعینہٖ اس دور کے افسانہ نگار نے بھی عام طور سے فرد کے سراپا کے بجائے انبوہ کی کروٹوں کو نگاہ کا مرکز بنایا۔ کرشن چندر اس دور کے اس مقبول عام طریق کا علم بردار تھا اور

اگرچہ کردار نگاری کا رجحان بھی اس دور کے افسانے میں موجود ہے، تاہم بحیثیت مجموعی اس پر کرشن چندر کے فن کی چھاپ ہی ثبت ہے۔ لیکن تقسیم کے بعد آزادی کی تگ و دو یک لخت ختم ہو گئی۔ ہجوم منتشر ہو گیا اور افسانہ نگار کی نظریں انبوہ کے بجائے فرد کو اپنی گرفت میں لینے کی طرف مائل ہونے لگیں۔ پھر تقسیم کے واقعے نے افراد کو نقلِ مکانی پر مجبور کیا اور انھیں ایک زبردست انسانی المیے سے دوچار کر کے مثالی نمونے کے بجائے کردار کے پیکر میں ڈھال دیا۔ المیہ فرد کی شخصیت کو ابھار دیتا ہے اور وہ اپنے ماحول سے برسرِ پیکار ہو کر کردار کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تقسیمِ ملک نے معاشرے میں لاتعداد کردار ابھار دیے اور افسانہ نگار کی نظریں ان پر مرکوز ہونے لگیں جس کے نتیجے میں کردار نگاری کی ایک بھرپور روش وجود میں آ گئی۔ اس کے ساتھ ساتھ زندگی کے ارضی پہلوؤں کو قریب سے دیکھنے کا رجحان بھی عام ہو گیا۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس دور کا افسانہ نگار چھت سے اتر کر کمرے میں آ گیا اور وہاں اجسام کی قربت سے بری طرح متاثر ہوا۔ اس ارضی رجحان کے علمبرداروں میں راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ، میرزا ادیب، رام لعل، منٹو، اشفاق احمد، رحمان مذنب، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، مہندر ناتھ، ستیش بترا، صادق حسین، قرۃ العین حیدر، بلراج کومل، یونس جاوید (یہ فہرست قطعاً نامکمل ہے) کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ ان میں سے بعض افسانہ نگاروں نے تو اردو افسانہ کے دوسرے دور ہی میں نام پیدا کر لیا تھا لیکن تقسیم کے بعد بھی ان کی تخلیق کی رفتار مدھم نہیں ہوئی اور انھوں نے کردار نگاری کے رجحان کو زندہ رکھا۔ کردار نگاری کے سلسلے میں اس نئے دور کے افسانہ نگاروں میں میرزا ادیب، رام لعل اور رحمان مذنب کے نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں میرزا ادیب نے اردو افسانے کو "مائی پھاتاں" ایسا جیتا جاگتا کردار عطا کیا اور اس کے علاوہ بھی اپنے افسانوں میں متعدد جاندار کردار ابھارے۔ لیکن میرزا ادیب کے افسانوں کی اہمیت محض کردار نگاری کے باعث نہیں۔ ان کے بعض شاہکار افسانے بالخصوص "زیرِ سنگ" اور "درونِ تیرگی" تو جدید افسانے کے علامتی رنگ کے پیش رَو بھی قرار دیے جا سکتے ہیں اور مصنف کی گہری نظر اور فنکارانہ گرفت کے غماز ہیں۔ رام لعل نے نہ صرف وسیع تر زندگی سے اپنے کردار منتخب کیے بلکہ کردار کا نفسیاتی مطالعہ کرتے ہوئے بھی خود کو محض چند پہلوؤں تک محدود نہیں رکھا۔ رام لعل نے اپنے افسانوں میں واقعات کا اہتمام اس طور پر کیا ہے کہ ہر کردار کا اہم ترین

شخصی پہلو ابھر کر قاری کے سامنے آگیا ہے۔ یوں رام لعل متعدد کرداروں کے ایک ہی پہلو کی نقاب کشائی کرتا نظر نہیں آتا۔ بلکہ ہر کردار کو پرکھتا اور اس کی ممتاز ترین جہت کو نمایاں کر کے پیش کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور یہ بڑی بات ہے۔ دوسری طرف رحمان مذنب نے اپنے لیے وہی میدان منتخب کیا ہے جو منٹو کا تھا لیکن ایک مضبوط گرفت نیز وسیع تر پس منظر کو ملحوظ رکھ کر اس خاص میدان میں منٹو کی بہ نسبت بہتر فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی نظر آتی ہے (اور منٹو پرستوں کی برہمی کا باعث بھی ہو سکتی ہے) لیکن ان دونوں افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کریں تو بات آئینہ ہو جائے گی۔ مثلاً منٹو کی طرح رحمان مذنب نے بھی طوائف کے کردار کو پیش کیا ہے۔ لیکن جہاں منٹو کے یہاں طوائف اور عورت کا تصادم سطح تک ابھرا ہوا ملتا ہے اور منٹو نے اس تصادم کے ڈرامائی عناصر سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے جو ایک نسبتاً آسان بات ہے وہاں رحمان مذنب نے طوائف کے کردار کو اس کی جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے اور "تصادم" تک خود کو محدود نہیں رکھا۔ دوسرے لفظوں میں جہاں منٹو کا آخری قدم رکا ہے وہاں سے رحمان مذنب نے اپنا پہلا قدم اٹھایا ہے اور ایک نسبتاً مشکل زمین میں تخلیق کے نقوش کو اجاگر کیا ہے۔ اس کے علاوہ منٹو کے ہاں لذت کوشی کا عنصر نمایاں ہے۔ جب کہ رحمان مذنب نے طوائف کے تدریجی تنزل کو نمایاں کر کے اس کے گھناؤنے کردار سے کبھی نفرت اور کبھی ترحم کے جذبات کو ابھارا ہے۔ آخری بات یہ ہے کہ منٹو نے زیادہ تر طوائف کے کردار کو پیشِ نظر رکھا ہے لیکن رحمان مذنب نے اس سارے پس منظر کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے جو طوائف کے کردار کا خالق بھی ہے اور اس کی مخلوق بھی اور یوں منٹو کے مقابلے میں مذنب نے ایک نسبتاً کشادہ کینوس پر اپنے فن کے نقوش کو ابھارا ہے اس ضمن میں رحمان مذنب کے افسانوں بالخصوص حویلی۔ پتلی جان، اور چڑھتا سورج کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

زندگی کی ارضی سطح اور زندہ و توانا کرداروں سے ہم آہنگی کے ایک عام رجحان سے اردو افسانے کے نئے دور میں بڑی اہمیت حاصل کی ہے۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ تخیلی رجحان ناپید ہو گیا ہے۔ بے شک تخیلی رجحان کی وہ صورت جو ل۔ احمد اور دوسرے افسانہ نگاروں سے مختص تھی یا کرشن چندر کا وہ انداز جو افسانے کے دوسرے دور پر مسلط تھا اب باقی نہیں رہا۔ نئے دور میں انور اور اے حمید کو کرشن چندر کے مقلدین میں شمار کرنا چاہیے

تاہم اس سے یہ مراد بھی نہیں کہ تخیلی رجحان قطعاً ختم ہو گیا ہے۔ نئے دور میں جاوید جعفری کے بعض افسانے اور خلیل احمد کی تخلیقات کو اسی رجحان کے تحت شمار کرنا چاہیے کہ ان میں تخیل آفرینی کا رجحان حقیقت نگاری کی بہ نسبت زیادہ قوی ہے لیکن چونکہ اب حالات نے افسانہ نگار کو زندگی کی ارضی سطح سے قریب تر کر دیا ہے اور اسے قدم قدم پر مثالی نمونوں کے بجائے سچ مچ کے کرداروں سے متصادم ہونا پڑا ہے اس لیے تخیلی رجحان کے باوصف ان افسانہ نگاروں کے یہاں کردار کی روش موجود ہے۔ دراصل نئے دور میں تخیلی رجحان اسلوب کے ایک خاص لطیف پیکر اور پلاٹ کی ایک نیم رومانی کیفیت کے طور پر ابھرا ہے۔ اس میں مکانی بُعد کا وہ عالم موجود نہیں جو پہلے ادوار میں بہت مقبول تھا۔ جاوید جعفری نے تو صرف چند ایک افسانے ہی لکھے ہیں لیکن خلیل احمد نے اس سلسلے میں بعض معرکے کی چیزیں تخلیق کی ہیں۔ خلیل احمد کے اسلوب میں ایک انوکھی دلکشی اور قوت ہے اور اس کے یہاں وہ کسک بھی ہے جو نہ تو اُبل کر رقت کی صورت اختیار کرتی ہے اور نہ مدھم ہو کر جذبے سے بے اعتنائی کی روش میں ڈھل جاتی ہے۔ نئے دور میں تخیلی رجحان کی ایک صورت انتظار حسین کی افسانہ نگاری ہے۔ لیکن انتظار حسین نے خود کو زیادہ تر ماضی کی نیم تاریک تخیلی فضا تک ہی محدود رکھا ہے۔ نیز اس کے افسانوں میں بعض اوقات شعوری کاوش بھی صاف نظر آتی ہے۔

اردو افسانے کے نئے دور میں یوں تو بہت سے افسانے لکھے گئے ہیں جو تخیلی اور ارضی رجحانات کے امتزاج کا خوبصورت نمونہ ہیں اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ اب زندگی اور اس کی کروٹوں کو پرکھنے کے لیے ایک متوازن اندازِ نظر ابھرنے لگا ہے تاہم اس نئے دور میں چند افسانہ نگاروں کے ہاں یہ انداز کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے۔ اس سلسلے میں غلام عباس کا نام اوپر آیا ہے۔ اس کے علاوہ احمد ندیم قاسمی اور غلام الثقلین نقوی کے نام بھی قابل ذکر ہیں۔ ندیم نے اردو افسانے کے دوسرے دور میں لکھنا شروع کیا تھا لیکن دراصل اس کا فن تیسرے دور ہی میں نکھر کر سامنے آیا۔ احمد ندیم قاسمی زندگی کے ایک زیرک ناظر ہیں اور ان کا فن زندگی کے ارضی پہلوؤں کا ایک خوبصورت عکس پیش کرتا ہے لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخیل کی لطافت، رفعت اور ملائمت بھی ہمہ وقت قائم رہتی ہے۔ دوسرا نام غلام الثقلین نقوی کا ہے۔ نقوی صاحب افسانے کے میدان میں نووارد ہیں لیکن ان کے افسانوں میں ابھی سے وہ توازن ابھرنے لگا ہے جو فن کار کو طویل ریاضت کے بعد حاصل ہوتا ہے اور جو

اعلیٰ فن کی تخلیق کے لیے از بس ضروری ہے۔ پچھلے چند برس میں اردو افسانہ ایک تجریدی رجحان سے بھی آشنا ہوا ہے۔ بے شک ایک حد تک یہ رجحان مغرب کے افسانوی ادب سے مستعار ہے تاہم اگر اب سے پہلے اس رجحان کو ہمارے یہاں پنپنے کا موقع نہیں مل سکا۔ تو اس کی وجہ یہ ہے کہ آج سے پہلے وہ ماحول ہی پیدا نہیں ہوا تھا جو اسے قبول کرنے کی سکت رکھتا ہے۔ مگر آج صورت حال بدل چکی ہے۔ افسانہ نگار گھٹن اور حبس سے ترساں ہے اور زندگی پر نقد و تبصرے سے خائف! چنانچہ وہ کسی یوتوپیا کے خد و خال کو بیان کرنے یا بڑی بے باکی سے گرد و پیش کی عکاسی کرنے کے بجائے علامتی اور تجریدی رنگ اختیار کرنے پر مجبور ہے تا کہ دل کی بات کا اظہار بھی ہو جائے اور ہر قسم کی گرفت سے وہ محفوظ بھی رہے۔ ایک وجہ اور بھی ہے اور وہ ہے فن میں اشاراتی عنصر کی نمود! یہ اشاراتی عنصر تمام اصنافِ ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور اردو افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقا کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے۔ اب وہ پلک جھپکنے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے اور اس لیے واشگاف انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا۔ تجریدی افسانے نے جدید دَور کے آدمی کی اس طلب کو بھی ایک حد تک پورا کیا ہے۔ آج کے اردو افسانے میں غلام الثقلین نقوی، انور سجاد، رام لعل، بلراج مینرا، رشید امجد، شمس نعمان اور متعدد دوسرے لکھنے والوں نے اس رجحان کو وجود میں لانے کی پوری کوشش کی ہے۔

(تنقید اور احتساب)

شمس الرحمٰن فاروقی

افسانے کی حمایت میں

افسانہ نگار: مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ نے اردو افسانے پر مغربی معیار مسلط کر دیے ہیں. ممکن ہے کہ یورپ میں افسانہ غیر ضروری ہو گیا ہو یا اس کو سنجیدگی سے لکھنے اور پڑھنے والے کم ہوں، لیکن آپ کو چاہیے تھا کہ اس مسئلے کو ہندوستان اور خاص کر اردو کے تناظر میں دیکھتے. یہاں تو یہ عالم ہے کہ ہمارے تمام سربر آوردہ ادیب افسانے کو اپنا مخصوص طرزِ اظہار مانتے ہیں۔

نقاد: میں نے یہ کب کہا کہ اردو میں افسانہ غیر معمولی اہمیت کا حامل نہیں ہے؟ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا اندازہ لگاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنفِ سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا. کوئی کھیل محض اس وجہ سے عظیم نہیں ہو جاتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا وزیر اعظم ہے۔ دوسری طرف یہ بھی غور کیجیے کہ آپ نے گلی ڈنڈے میں ید طولیٰ حاصل کر بھی لیا تو کیا ہوا؟ آپ کو کرکٹ کے عالمی کھلاڑیوں کے مقابلے میں تو نہیں رکھا جا سکتا۔ یہ کہنا کہ صاحب پروست اور کامیو نے بھی تو افسانے لکھے ہیں ویسا ہی ہے جیسا یہ کہنا کہ صاحب بریڈمین یا سوبرس نے گلی ڈنڈا بھی کھیلا ہے۔ پروست اور کامیو کے افسانے یقیناً اعلیٰ معیار کی چیزیں ہیں، لیکن ان کے ناولوں کے سامنے یہ افسانے وہی وقعت رکھتے ہیں جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈنڈے کی ہے۔

افسانہ نگار: اسی لیے تو لوگ آپ کو مغرب زدہ کہتے ہیں، دیکھیے آپ نے گلی ڈنڈے کو کرکٹ سے کم تر مانا ہے۔ گلی ڈنڈا آخر کیوں حقیر سمجھا جائے؟ انگریزوں کے لیے کرکٹ بہت اہم کھیل ہوگا، ہم گلی ڈنڈے یا پتنگ بازی یا کبڈی کو اپنا قومی کھیل مانتے ہیں تو اس میں کیا قباحت ہے؟

نقاد: قباحت کوئی نہیں ہے سوائے اس کے کہ گلی ڈنڈا، پتنگ بازی، کبڈی وغیرہ

ہماری نظروں میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق اور مہارت اور محنت اور فن کاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے۔ اور اگر آپ کو کرکٹ یا دوسرے مغربی کھیلوں سے کد ہے تو جوڈو JUDO یا کرات KARATE کہہ لیجیے۔ مشرق بعید کے جوڈو JUDO یا کرات KARATE اور ہمارے یہاں کی پنجہ کشی میں وہی رشتہ ہے جو شاعری اور افسانے یا کرکٹ اور گلی ڈنڈے میں ہے۔ استاد میر علی پنجہ کش ہزار تیس مار خاں رہے ہوں لیکن وہ ایک بہت ہی محدود فن کے دائرے میں بند تھے۔ عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا لیکن قطرہ خود تو دریا نہیں بن سکتا۔ پنجہ کشی یا گلی ڈنڈے کو آپ کتنے ہی دور کیوں نہ لے جائیں لیکن ان میں وہ پیچیدگی نہیں آسکتی جو کرات یا کرکٹ میں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے اگر کرات کا کوئی بلیک بلٹ BLACK BELT خوش فعلی کے لیے پنجہ بھی لڑائے تو یہ پنجہ کشی کا اعزاز ہوا بلیک بلٹ کا نہیں، پروست اور کامیو اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا ان کا نہیں۔

افسانہ نگار : مجھے اس بات پر سخت اعتراض ہے کہ آپ مغربی نقادوں کے حوالے سے اپنی بات ثابت کرتے ہیں۔ مغرب کے نقاد مغرب کے لیے ہیں نہ کہ ہمارے لیے۔

نقاد : سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ تنقید میں مشرق اور مغرب بہت دور تک نہیں چلتا۔ افسانہ نگاری تنقید اور اس کا فن بھی آپ نے مغرب ہی سے سیکھا ہے۔ اگر میں مغربی معیاروں کے حوالے سے کرشن چندر یا منٹو کی تعریف، کرتا ہوں تو آپ کو خوشی کیوں ہوتی ہے۔ جب RFACHCROFT صاحب فرماتے ہیں کہ ہندوستانی افسانہ چیخوف سے بہت نزدیک ہے تو خوشی سے آپ کا سینہ کیوں پھول جاتا ہے؟ میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تنقید کا شیوہ نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ کوئی بات محض اس وجہ سے غلط نہیں ہو جاتی کہ اس کا کہنے والا اردو نہیں بولتا۔ اور کوئی بات محض اس وجہ سے سچ نہیں مانی جاسکتی کہ اس کا کہنے والا اردو کا ڈاکٹر ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے اپنی پچھلی گفتگو میں افسانے کی وقعت کے بارے میں ایک بات بھی کسی مغربی نقاد کے حوالے سے نہیں کہی۔ آپ ذرا غور سے پڑھیے، دیکھیے میں نے کہیں بھی یہ کہا ہے کہ چونکہ فلاں مغربی نقاد نے بیان دیا ہے کہ افسانہ تھرڈ کلاس صنفِ سخن ہے اس لیے میں بھی یہی کہتا ہوں؟

افسانہ نگار : آپ نے کسی کا نام تو نہیں لیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ آپ کی باتیں سمندر پار کے نقادوں سے مستعار ہیں۔

نقاد : یوں تو ہمارے نکتہ چیں نقادوں کے خیال میں محض شبہ پر کسی کو بھی پھانسی دی

جا سکتی ہے، لیکن تحریری ثبوت کی روشنی میں یہ فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں کہ میری تمام باتیں مغربی نقادوں سے مستعار ہیں؟ جب میں نے کسی کے حوالہ نہیں دیا تو . . .

افسانہ نگار : حوالہ نہیں دیا نہ سہی، لیکن آپ سے پہلے یہ بات اردو میں کسی نے نہیں کہی کہ افسانہ شاعری سے کم تر ہے۔

نقاد : تو آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں صرف وہی باتیں کہوں جو اردو میں پہلے کہی جا چکی ہیں؟ یا آپ کا منشا یہ ہے کہ اگر مغرب کے بجائے مشرق کے نقادوں کی رائیں مستعار لی جائیں تو بہتر ہوگا؟

افسانہ نگار : جی نہیں، میرا مطلب یہ ہے . . .

نقاد : تو شائد آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے ماٰخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب اس دنیا میں ایک سے ایک پڑھا لکھا آدمی پڑا ہوا ہے، یہ کیونکر ممکن ہے کہ کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے ماٰخذ کا پتہ نہ ہو۔ یوں تو خیالات میں مماثلت اکثر نقادوں میں پائی جاتی ہے، یہ کوئی جرم بھی نہیں۔

افسانہ نگار : خیر، یہ تو فروعی بحث ہے۔ کچھ مغربی ادیبوں نے اگر افسانے کو حقیر ٹھہرایا ہے تو کچھ نے اسے محترم بھی ٹھہرایا ہے۔ بحث اس طرح نہیں طے ہو سکتی۔ لیکن افسانے کے ضمن میں یہ بات تو تقریباً سبھی مانتے ہیں کہ اس کا تاثر نظم سے بہت قریب ہوتا ہے بلکہ اس میں وہی قوت ہوتی ہے جو نظم یا غزل کے شعر میں ہوتی ہے۔ کیا آپ یہ بھی نہیں مانتے؟

نقاد : اگر میں یہ مان بھی لوں تو اس سے افسانے کا کیا بھلا ہوگا؟۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکے گا کہ افسانہ نظم کی ایک نثری نقل ہے۔

افسانہ نگار : کیوں؟ نثری نقل کیوں؟

نقاد : اس لیے کہ نظم پہلے وجود میں آئی اور افسانہ بعد میں۔ نظم ARCHETYPF ہے تو افسانہ PROTOT.YPE یہ تو آپ بھی مانیں گے کہ آرکی ٹائپ کا درجہ PROTOTYPE سے اونچا ہوتا ہے۔ افلاطون والی بحث آپ کو یاد ہوگی۔ حقیقت صرف ایک ہی ہے، جو ازلی ہے اور عینی ہے۔ دنیا کی تمام اشیا اس کا پرتو یا اس کی نقل ہیں۔ شاعری اس نقل کی نقل ہے۔ اس اعتبار سے افسانہ اس نقل کی نقل ہوا۔ ہاں اگر آپ یہ کہتے ہیں کہ نظم میں وہی قوت ہوتی ہے جو افسانے میں ہے تو میں مان لیتا کہ افسانہ افضل ہے۔ اچھا اس مسئلے پر یوں غور کیجیے نظم کی خوبی کیا ہے؟

افسانہ نگار : ارتکاز و مرکز جوئی CENTRIPETALITY جو اکثر مرکز گریز ندگی CENTRIFUGALITY میں بدل جاتی ہے۔

نقاد : نظم میں یہ خوبی کہاں سے آتی ہے ؟

افسانہ نگار : استعارہ، علامت، پیکر، وزن، تفصیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیاء کو بہ یک وقت گرفت میں لے آنے کی صلاحیت، اسی وجہ سے اچھی نظم معنی کے اعتبار سے نسبتاً لامحدود ہوتی ہے۔

نقاد : کیا نظم میں منظر نامہ ہوتا ہے ؟ اگر ہاں تو کس طرح ؟

افسانہ نگار : نظم کا منظر نامہ دوسرے تمام منظر ناموں سے مختلف ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں داخل اور خارج مدغم ہو جاتے ہیں۔ شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج گرد ساحل ہے بہ زخم موجۂ دریا نمک کا منظر نامہ ہے بھی اور نہیں بھی۔ کنار بحر اصلی اور حقیقی بھی ہو سکتا ہے، خیالی بھی۔ گرد ساحل اور زخم موجۂ دریا کا وجود واقعی بھی ہو سکتا ہے، غیر واقعی بھی۔ کولرج اس کو MENTAL SPACE کہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا اسپنسر کی فیری کوئن کے منظر نامے کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے...

نقاد : بالکل درست۔ اس وقت افتخار جالب ہوتے تو اچھل پڑتے، کیونکہ انھیں کولرج سے بہت محبت ہے، آپ کو خیال ہوگا انھوں نے میرے مجموعے "لفظ و معنی" میں سب سے بڑی خوبی یہ ڈھونڈی تھی کہ اس میں جگہ جگہ کولرج اور رچرڈس کے اثرات ہیں۔ اب آپ یہ بتائیے کہ جن باتوں کا ذکر آپ اب تک کرتے رہے ہیں، علی الخصوص منظر نامے کا، کیا ایسا منظر نامہ افسانے میں ممکن ہے؟ یہ بھول جائیے کہ روب گریے MENTAL SPACE کا سخت مخالف ہے، وہ کہتا ہے کہ شے محض شے ہے، اصلی اور ٹھوس۔ روب گریے تو سر پھرا ہے، آپ اردو کے نقادوں سے پوچھ کر آئیے کہ غالب کا شعر افسانہ ہے کہ نہیں ؟ یوں تو اس میں پلاٹ بھی ہے...

افسانہ نگار : کیوں ؟ پلاٹ کہاں سے آیا ؟

نقاد : آپ پوری بات سن لیجیے پھر بد کیے گا۔ اس میں پلاٹ بھی ہے، کردار بھی اور منظر بھی۔ افسانے میں یہی چیزیں ہوتی ہیں نہ ؟ پلاٹ ؟ وہ تو اس قدر عمدہ ہے کہ روب گریے بھی سر دھنتا۔ ایک شخص، بلکہ پراسرار شخص، گھوڑے پر سوار ہو کر دریا کی طرف نکلا۔ اس کے توسن تیز نے گرد اڑائی، یہ گرد دریا کی موجوں پر پڑی، موجیں بھی تیز رفتار تھیں۔ سر پٹک رہی تھیں لیکن توسن تیز کی رفتار کے سامنے وہ کچھ نہ تھیں۔ وہ رشک و خون سے بے چین ہو گئیں، کون گزرا تھا؟ کون تھا وہ رخش بے لگام پر سوار، جس نے یہ تلاطم برپا کر دیا ؟ ایک تلاطم زمین پر ہے، ایک آسمان میں دیکھو کہ گرد اڑی ہے اور شور اٹھا ہے، اور ایک تلاطم دریا پہ۔ وہ خود شعلے کی سی لپک

رکھتا تھا کہ آیا اور گیا۔ آتش و آب و خاک و باد سب میں وہی وہ تھا۔ وہ کون تھا؟

افسانہ نگار: اس طرح تو ہر شعر میں افسانویت ڈھونڈی جاسکتی ہے۔

نقاد: اس طرح اور اُس طرح کی بات نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس شعر میں بھی افسانہ ہے، لیکن پھر بھی یہ افسانہ نہیں ہے، کیوں؟

افسانہ نگار: شاید اس وجہ سے کہ اس شعر کا منظر نامہ دور رخا ہے بلکہ کئی رُخ رکھتا ہے۔ مگر میرا خیال ہے ایسے افسانے ڈھونڈے جاسکتے ہیں جن کا منظر داخل اور خارج دونوں پر یکساں محیط ہو۔

نقاد: اوّل تو ایسا ممکن نہیں، کیونکہ افسانہ کسی واقعی منظر کے حوالے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ لیکن اگر یہ ممکن بھی ہوا تو یہ کہاں ثابت ہوا کہ شاعری افسانے کی نقل ہے؟

افسانہ نگار: اچھا مان لیا کہ افسانہ شاعری کی نقل ہے۔ تب بھی یہ ایک قابلِ قدر صنفِ سخن ہوا، کیونکہ یہ شاعری نہ ہوتے ہوئے بھی شاعری کی صورتِ حال کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

نقاد: اب اگر میں کوّے اور ہنس والی مثل کہوں گا تو آپ اور بھی خفا ہوں گے لیکن مذاق برطرف، میرا خیال ہے کہ افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے، درجے کا نہیں۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال نثر کا غلام ہے۔ نثر پر شعر کی برتری کا نسبتاً تفصیلی ذکر میں خود کر چکا ہوں۔۔۔

افسانہ نگار: جی ہاں "شعر کا ابلاغ" اور "شعر، غیر شعر اور نثر" میں۔

نقاد: بجا ہے۔ شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ حساس اور نوکیلا استعمال کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ افسانہ کی نثر تخلیقی نثر ہوتی ہے، اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ لیکن یہ بھی خاطر نشان رہے کہ تخلیقی نثر میں شعر کے ہتھکنڈے نہ صرف بہت محدود دائرۂ کار رکھتے ہیں، بلکہ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جب کہ نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈس کی اصطلاح میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر یعنی REFERENTIAL ELEMENT خاصا ہوتا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگار بھی کہتے ہیں کہ افسانے یا ناول میں زبان کی بھلا کیا اہمیت ہے؟ اگر واقعہ یا نفسیاتی تجزیہ یا کردار نگاری زور دار ہے تو افسانہ بھی زور دار ہوگا۔ میں یہ بات نہیں مانتا اور بار بار کہتا ہوں

کہ زبان کو پوری اہمیت دیئے بغیر نہ اچھا افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور نہ اس پر اچھی تنقید ہو سکتی ہے لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلیٰ شاعری میں کسی ٹھونس ٹھانس، حشو و زوائد برائے بیت یعنی SLACK کی گنجائش نہیں ہوتی لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ افسانے میں بھی SLACK نکل آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں، مثلاً بیدی اور قرۃ العین حیدر۔ ان کے یہاں SLACK کی کثرت ہے پھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں کی فہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور ہیں۔ لیکن غالب، اقبال، میر یا انیس کے بہترین کلام میں SLACK کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔

خیر، ان باتوں کو الگ رکھیے۔ اس کو یوں دیکھیے کہ نظم تجربے کے ترفع یعنی HEIGHTENING کی جس سطح پر وجود میں آتی ہے وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہونِ منت ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، روداد، بیان سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفع کا مفقود ہو جانا لازمی ہے۔ مثلاً ایک افسانہ ہے، انتہائی سادہ۔ الف نامی ایک شخص جیم نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن جیم کو اس سے محبت نہیں ہے۔ اتنا ہی نہیں، جیم جدید زمانے کی PROMISCUOUS لڑکی ہے۔ وہ بہتوں پر التفات رکھتی ہے۔ الف کی محبت کسی نہ کسی وجہ سے اس کو ایک آنکھ نہیں بھاتی۔ اس لیے وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے، اس کو رسوا کرتی ہے، اور رسوا بھی یوں کرتی ہے کہ اپنے دوسرے عاشقوں کو اعلانیہ بتاتی پھرتی ہے کہ دیکھو الف کتنا احمق ہے کہ مجھ پر عاشق ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ ایک دن وہ آتا ہے کہ الف جیم کے دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک سفاک تبسم کے ساتھ الف کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبوتی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کے نام اس خون سے دیوار پر لکھتی ہے۔ اب ایک شعر سنیے۔ جس میں یہ افسانہ بیان کیا گیا ہے:

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا　　　غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

اپ آپ نے ترفع کی کارفرمائی دیکھی؟ الف جیم پر عاشق ہے۔ یہ بیان شعر سے مفقود ہے۔ جیم کو الف ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی جگہ صرف "کس کس طرح سے نہ" کہا گیا ہے۔ جیم PROMISCUOUS ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہے، صرف "غیروں" کا لفظ ہے۔ الف کا تذکرہ دوسرے عاشقوں سے ہوتا ہے۔ اس کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ "میرے لہو" میں کوئی ضروری نہیں کہ الف نے واقعی خودکشی کی ہو یا اس کو جیم نے یا کسی دوسرے عاشق نے گولی ماردی ہو۔ افسانے میں اس واقعے کا بہ طور واقعہ تذکرہ ضروری ہے۔ شعر میں جیم کی خودکشی یا قتل قطعاً فرضی

ہے، لیکن پھر بھی واقعہ قائم ہوگیا ہے۔" نام لکھا گیا" افسانے میں یہ کہنا ضروری ہے کہ جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی کسی سچ مچ کے عاشقوں کا نام لکھا۔ شعر میں ایک باقاعدہ بیان ہے لیکن کسی کو یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ ایسا واقعی ہوگا۔ واقعہ قائم ہوگیا ہے، لیکن اپنی FACE VALUE پر نہیں۔ افسانے میں آپ کو نہ صرف یہ واقعہ FACE VALUE پر قائم کرنا ہوتا ہے بلکہ یہ بھی کہ اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات و مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس دیوار کا، ان لوگوں کا، جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا، الف اور جیم اور غیروں کا، یہ سب تذکرہ افسانے میں ضروری ہے۔ آپ کتنا ہی دوڑیں بھاگیں لیکن واقعہ قائم کیے بغیر افسانہ نہیں لکھ سکتے، چاہے واقعہ صرف اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ دروازہ کھلا اور بند ہوا۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں وہ نوک، وہ اختصار و ارتکاز رہ ہی نہیں سکتا جو اس شعر میں ہے۔

افسانہ نگار : لیکن افسانے کی تفصیل اور اس میں واقعات کا قیام ہمارے تاثر میں اضافہ تو کرتا ہے۔

نقاد : اضافہ کس طرح مانا جا سکتا ہے؟ اگر آپ اسے اضافہ کہیں گے تو وہ خالص افسانے کا مرہون منت نہ ہوگا، بلکہ فروعات کا ہوگا۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ آپ الف کی موت کا ایسا لرزہ خیز بیان لکھیں کہ پڑھنے والے غش کھا جائیں۔ لیکن اس سے بنیادی موضوع کے تاثر میں کیا اضافہ ہوگا؟

افسانہ نگار : بنیادی موضوع کیا ہے؟

نقاد : بنیادی موضوع کچھ بھی ہو لیکن وہ الف کی موت نہیں ہے۔ ابھی صاحب شہاب کی سرگذشت جیسے سادہ ترین افسانے میں بھی بنیادی موضوع شہاب کی موت نہیں ہے تو ہمارے افسانے میں کہاں سے ہوگا؟ دوسری بات یہ ہے کہ فرض کیجیے ایک شخص نے پانچ سو بیگہ زمین میں پچاس من گیہوں اگایا اور ایک شخص نے پچاس بیگہ زمین میں چالیس من گیہوں اگایا تو آپ کس کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے کہ پچاس بیگہ والے کو، کیونکہ وہ اپنی زمین کے امکانات کو پوری طرح کھنگالتا اور بروئے کار لاتا ہے۔ افسانہ نگار کی مثال اس نوکر کی ہے جسے انجیل کے مطابق اس کے مالک نے ایک تھیلی دی تھی، جس کی اس نے دو تھیلیاں کر دیں اور شاعر کی مثال اس نوکر کی ہے جس نے ایک کی تین تھیلیاں بنا ڈالیں۔ زبان ایک دولت ہے، شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے، کیونکہ وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ بے چارہ گھبرا جاتا ہے اور اس

کا اسراف بے جا کرنے لگتا ہے، وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں، افسانہ تو پھر افسانہ ہے۔ شعر میں تو ایک وہ منزل آتی ہے جب زبان شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صریر خامہ کو نوائے سروش میں کس نے تبدیل کر دیا۔ ایسے لمحات میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح سیکڑوں برس کا سویا ہوا دیو اچانک جاگ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ زمین کو تاریک کر دیتا ہے۔ افسانے کو یہ لمحے کہاں نصیب ہو سکتے ہیں؟ ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکہ چھن چھنا کر یک سمتی کے بجائے سہ سمتی ہو جاتا ہے۔

افسانہ نگار: ابھی آپ نے کہا کہ ایک سے دو تھیلیاں کرنے والا تو افسانہ ہے اور ایک سے تین بنانے والا نوکر شعر ہے۔ تو پھر تنقید کیا ہے؟

نقاد: ظاہر ہے کہ ایک تھیلی کو ایک ہی بنائے رکھنے والا نوکر تنقید ہے۔ اسی لیے تو انجیل کے اس نوکر کی طرح نقاد کی تقدیر میں بھی رونا اور دانت پیسنا لکھا ہے۔

افسانہ نگار: (قہقہہ)

(شعر، غیر شعر اور نثر)

پریم چند : فکر و فن

مسعود حسین

پریم چند کی افسانہ نگاری کے دور

پریم چند کی افسانہ نگاری کے دور قائم کرنا بہت مشکل ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ افسانوں کی صحیح تاریخ تصنیف سے لاعلمی ہے۔ اس کے علاوہ اکثر افسانے گڈ مڈ ہو کر آگے پیچھے مختلف مجموعوں میں چھپ گئے ہیں۔ ابھی تک صرف ان افسانوں کی تاریخوں کا پتا چل سکا ہے جو رسالہ "زمانہ" میں چھپے تھے اور جن کی مکمل سنہ وار فہرست ایڈیٹر زمانہ نے اپنے پریم چند نمبر میں دی ہے پریم چند کے افسانوں کے مختلف مجموعوں پر نظر ڈالنے سے ان کی افسانہ نگاری میں بتدریج ارتقا نظر آتا ہے۔ اگر ایک طرف "سوزِ وطن" (ان کے پانچ افسانوں کا پہلا مجموعہ) کو رکھا جائے اور دوسری طرف ان کے آخری دور کے مجموعوں "واردات" اور "زادِ راہ" کو تو ایک نمایاں فرق نظر آئے گا۔ ان کے آخری دور کے افسانے قطرۂ شبنم کی طرح اپنے اندر ایک مکمل دنیا رکھتے ہیں ان میں گہرائی اور حسن دونوں زیادہ ہیں۔ اسی فرق اور افسانوں کے مختلف رجحانات پر نظر رکھتے ہوئے ہم ان کی افسانہ نگاری کے ارتقا میں حسب ذیل نشانات متعین کرتے ہیں۔

(۱) پہلا دور: ابتدائی کوششیں ۱۹۰۹ء تک۔

(۲) دوسرا دور: تاریخی اور اصلاحی افسانے ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک۔

(۳) تیسرا دور: اصلاحی اور سیاسی افسانے ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۲ء تک۔

(۴) چوتھا دور: سیاسی اور فکری افسانے ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء تک۔

۱۔ ابتدائی کوششیں:۔ پریم چند کی باقاعدہ ادبی زندگی کا آغاز تو ۱۹۰۱ء سے ہو چکا تھا۔ لیکن انھوں نے اپنا سب سے پہلا افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" ۱۹۰۷ء میں، نواب رائے کے فرضی نام سے لکھا۔ ۱۹۰۸ء میں "سوزِ وطن" کے نام سے ان کی پانچ کہانیوں کا مجموعہ شائع ہوا۔ شروع میں پریم چند آریہ سماج تحریک سے بہت متاثر ہوئے لیکن افسانہ نگاری کا شوق اور

حوصلہ انھیں اس وقت ہوا جب وہ اردو اور ہندی ترجموں کے ذریعہ ٹیگور کے ادب پاروں سے روشناس ہوئے۔ ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنا چاہیے کہ پریم چند کی شہرت قائم ہونے سے قبل بنگالی زبان میں مغربی طرز کے افسانوں کی خاصی ترقی ہو چکی تھی اور بعض مصنفوں خصوصاً ٹیگور کے افسانے نہ صرف ہندی بلکہ اردو میں بھی ترجمہ ہو چکے تھے۔ کچھ اس کے اثر سے اور کچھ مغربی ادب کے مطالعہ اور تراجم کے زیرِ اثر اس زمانے میں اردو میں رومانیت کا جو رجحان پرورش پا رہا تھا پریم چند اس سے بھی متاثر رہے۔

ایک دوسری چیز جس سے پریم چند اپنی ادبی زندگی کے آغاز کے وقت بہت زیادہ متاثر نظر آتے ہیں، ملک کی سیاسی فضا تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ملک میں تقسیم بنگال کی وجہ سے شورش تھی۔ کانگریس میں "گرم دل" کی بنیاد پڑ چکی تھی اور آزادی کے ترانے پنچم سروں میں گائے جا رہے تھے۔ پریم چند نے ان ہی واقعات سے متاثر ہو کر "سوزِ وطن" کے افسانے تصنیف کیے۔ اس کتاب کی ضرورت اور اس کی اہمیت اس چھوٹے سے مقدمہ سے ظاہر ہوتی ہے جو مصنف نے اس کے شروع میں لکھا ہے اور جسے جوں کا توں نقل کیا جاتا ہے:

"ہر قوم کا علم و ادب اپنے زمانے کی سچی تصویر ہوتا ہے۔ جو خیالات قوم کے دماغوں کو متحرک کرتے اور جذبات قوم کے دلوں میں گونجتے ہیں، وہ نظم و نثر کے صفحوں میں ایسی صفائی سے نظر آتے ہیں جیسے آئینے میں صورت۔ ہمارے لٹریچر کا ابتدائی دور وہ تھا کہ لوگ غفلت کے نشے میں متوالے ہو رہے تھے۔ اس زمانہ کی ادبی یادگار بجز عاشقانہ غزلوں اور چند سفلہ قصوں کے کچھ اور نہیں۔ دوسرا دور اسے سمجھنا چاہیے جب قوم کے نئے اور پرانے خیالات میں زندگی اور موت کی لڑائی شروع ہوئی اور اصلاحِ تمدن کی تجویزیں سوچی جانے لگیں۔ اس زمانے میں قصص و حکایات زیادہ اصلاح اور تجدید کے پہلو لیے ہوئے ہیں۔ اب ہندوستان کے قومی خیال نے بلوغیت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے اور حبِّ وطن کے جذبات لوگوں کے دلوں میں سر ابھارنے لگے ہیں۔ کیوں کر ممکن تھا کہ اس کا اثر ادب پر نہ پڑتا۔ یہ چند کہانیاں اس اثر کا آغاز ہیں اور یقین ہے کہ جیوں جیوں ہمارے خیال رفیع ہوتے جائیں گے، اس رنگ کے لٹریچر کو روز افزوں فروغ ہوتا جائے گا۔ ہمارے ملک کو ایسی کتابوں کی اشد ضرورت ہے جو نئی نسل کے جگر پر حبِّ وطن کی

عظمت کا نقشہ جمائیں"۔

گویا کہ پریم چند کی افسانہ نگاری کو سب سے بڑی تحریک ملک کی سیاسی فضا سے ملی۔ ان کے خیال میں "قومی خیال نے بلوغیت کے زینے پر ایک قدم اور بڑھایا ہے"۔ اس لیے ایک نئے ادب کی ضرورت ہے۔ "ایسی کتابوں کی جو نئی نسل کے جگر پر حبِّ وطن کی عظمت کا نقشہ جمائیں"۔ سوزِ وطن اسی مقصد کو زیرِ نظر رکھتے ہوئے شائع کی گئی۔ بدقسمتی سے سوزِ وطن نے جہاں بہت سے دلوں کی آگ بھڑکائی وہاں بہت سے دلوں کو جلایا بھی۔ حکام بالادست اس جرأت و بے باکی (پریم چند ابھی تک سرکاری ملازم تھے) پر بہت جز بز ہوئے۔ مصنف سے باز پرس ہوئی۔ نوبت مقدمہ تک پہنچی آخر کار معاملہ کتاب کی کل کاپیوں کی ضبطی پر ٹلا۔

مذکورہ بالا سطور سے واضح ہو گیا ہوگا کہ پریم چند نے کن حالات کے ماتحت کہانیاں لکھنا شروع کیں؟ ملک کی سیاسی فضا سے وہ کس درجہ متاثر ہوئے۔ اور ان کی اوّلین کوشش کا کس طرح استقبال کیا گیا! اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی اعتبار سے ہم ان کہانیوں (ابھی تک ہم نے ان کے لیے لفظ افسانہ استعمال نہیں کیا۔ کیونکہ جیسا کہ ہم آگے بتائیں گے، وہ صرف کہانیاں ہیں) کی کیا حیثیت ہے؟ "دنیا کا سب سے انمول رتن" پریم چند کی سب سے پہلی کہانی ہے۔ اس کہانی کو پڑھیے اور پھر "حجِ اکبر" "کفن" "زلزلہ" اور "نجات" وغیرہ کو پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ ایک مبتدی اور فن کار میں کیا فرق ہوتا ہے۔ پریم چند کا پہلا افسانہ صرف کہانی ہے جو مشرقی قصوں کے انداز پر لکھی گئی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ یہ کہانی ایک خاص اور جدید مقصد کے ماتحت لکھی گئی ہے۔ مصنف نے اس امر کو "وہ آخری قطرہ جو اپنے وطن کی حفاظت میں گرے دنیا کی سب سے بیش قیمت شے ہے" کہانی کے ذریعہ پایۂ ثبوت تک پہنچایا ہے۔

اس قصہ کا اگر تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ بالکل قصۂ حاتم طائی، یا دوسرے پرانے افسانوں کے طرز پر ایک چھوٹی سی مقصدی کہانی ہے! دلفگار، ملکہ دلفریب کا عاشقِ جانباز ہے۔ ملکہ دلفگار کی محبت کی قدر کرتی ہے۔ مگر پرانی داستانوں کی شہزادیوں کی طرح ایک شرط پوری کروانا چاہتی ہے۔ شرط یہ ہے کہ عاشقِ جانباز کو چاہیے کہ ملکہ کے حضور میں دنیا کا سب سے انمول رتن بطور ہدیۂ محبت پیش کرے (کیا ملکہ کی یہ شرط قصہ حاتم طائی کی شہزادی کی سات شرطوں کی طرح نہیں؟) دلفگار اس انمول رتن کی تلاش میں نکلتا ہے اور دو دفعہ کی ناکامی کے بعد حسبِ معمول تیسری بار حضرت خضر کی رہنمائی سے گوہرِ مقصود پاتا ہے۔ اور ایک

بلونت راجپوت کے سینے سے جس نے مادرِ وطن کی خاطر زخم کھایا ہے ایک قطرہ خون لے کر ملکہ کے دربار میں کامراں و شاداں واپس آتا ہے۔

قصہ شروع سے آخر تک پڑھ جائیے ایک داستانی رنگ ملے گا۔ ملکہ کی شرط، دلفگار کی دو سفروں میں ناکامی اور تیسرے سفر میں "بزرگ سبز پوش" کی رہنمائی سے گوہر مراد کا پانا۔ یہ سب ہماری داستانوں کا لازمی جزو ہیں۔ افسانے کی زبان تک داستانی ہے۔ مثلاً: "بالآخر ایک مدتِ دراز میں ملکۂ اقلیم اور درِ صدفِ محبوبی کے درِ دولت پر جا پہنچا اور پیغام دیا کر دلفگار سرخرو کامگار لوٹا ہے اور دربار گہر بار میں حاضر ہونا چاہتا ہے" یہاں تک کہ اس چھوٹی سی کہانی میں کوہ و صحرا اور دریا کا جو سماں دکھایا ہے وہ بھی انھیں مقررہ الفاظ میں کیا ہے جنھیں ہم داستانی کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً: مدتوں تک پرخار جنگلوں، شرربار ریگستانوں، دشوار گزار وادیوں اور ناقابلِ عبور پہاڑوں کو طے کرنے کے بعد ہند کی پاک سرزمین میں داخل ہوا اور ایک خوش گوار چشمے میں سفر کی کلفتیں دھو کر غلبۂ ماندگی سے لبِ جوئبار لیٹ گیا۔ شام ہوتے ہوتے ایک کفِ دست میدان میں پہنچا ...." افرادِ قصہ کے ناموں میں بھی داستانی طرز کا علامتی رنگ ہے۔ مثلاً "دلفگار" عاشق ہے، معشوق "دلفریب" ہے۔

درحقیقت یہ افسانہ ایک سمٹی ہوئی داستان ہے۔ اگر پریم چند اس کو داستان بنانا چاہتے تو بہت آسانی سے دلفگار کے تین سفروں کو طول دے کر اس میں طلسم کا عنصر شامل کرکے (سبز پوش بزرگ تو موجود ہی ہیں) ایسا کر سکتے تھے اور اس طرح یہ حاتم طائی کی "ہفت سیر حاتم" کے مقابلہ میں "سہ سیرِ دلفگار" بن جاتی۔

پریم چند کی پہلی کہانی کا تجزیہ کرنے اور اسے "داستان زادی" ثابت کرنے سے ہمارا مقصد صرف یہ دکھانا ہے کہ پریم چند نے افسانے یا کہانیاں لکھنا شروع کیں تو وہ مغربی طرز کی افسانہ نویسی سے قطعاً ناواقف تھے۔ انگریزی ادبیات سے ان کی واقفیت (انھوں نے بی۔ اے بہت بعد کو کیا تھا) تسلی بخش نہ تھی۔ مذکورہ بالا کہانی ایک خاص مقصد حبِّ وطن کے ماتحت لکھی گئی ہے۔ لیکن اس مقصد کو واضح کرنے کے لیے انھوں نے جو ڈھانچہ یا پلاٹ وضع کیا ہے وہ قطعی مشرقی افسانوں کی طرز پر ہے۔ ان میں ابھی اتنا شعورِ فنی پیدا نہیں ہوا تھا کہ وہ اپنے آپ کو ان سرشتوں سے آزاد کر سکیں جو انھیں مشرقی داستانوں سے منسلک کیے ہوئے تھے۔ وہ ابھی تک طلسم ہوش ربا کا شکار تھے جیسے تصویر خاموش بن کر بچپن

میں سنا تھا۔

اس مجموعے کے دوسرے قصے "شیخ مخمور" "سیر درویش" وغیرہ بھی اسی نہج پر ہیں۔ یہ سب کے سب حب الوطن کے جذبے سے معمور ہیں۔

۲۔ دوسرا دور: 'سوزِ وطن' کے فوراً بعد ہی پریم چند کے تاریخی اور اصلاحی افسانے آتے ہیں۔ یہ دور ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء، گیارہ سال کے عرصے میں پھیلا ہوا ہے۔ جنگِ عظیم ختم ہو چکی ہے۔ ہندوستان کی جنگِ آزادی کا آغاز ہے۔ اس عرصے میں پریم چند نے 'پریم پچیسی' 'پریم بتیسی' اور 'پریم چالیسی' کے بعض افسانے تصنیف کیے۔

۱۹۰۹ء سے ۱۹۱۴ء تک پریم چند ضلع ہمیرپور میں 'مہوبا' کے مقام پر ڈپٹی انسپکٹر مدارس کی خدمات انجام دیتے رہے۔ مہوبا اور بندیل کھنڈ کے تاریخی کھنڈرات نے ان کو اپنی گزشتہ عظمت کا احساس دلایا۔ قوم کو بیدار کرنے کا ایک ذریعہ یہ ہاتھ آیا کہ اس کے شاندار ماضی کو صفحاتِ افسانہ میں زندہ کیا جائے۔ ان کے تاریخی افسانے اسی تحریک کے ماتحت لکھے گئے ہیں۔ آلہا (۱۹۱۲ء)، رانی سارندھا (۱۹۱۰ء)، راجہ ہردول (۱۹۱۱ء) اور گناہ کا اگن کنڈ اسی دور کی یادگار ہیں۔ تاریخی افسانے لکھ کر پریم چند نے مصلح کی خدمات انجام دیں۔ یعنی داستان پاستان کو دہرا کر حبِ وطن کی چنگاری کو دلوں میں بھڑکایا اور مادرِ وطن کی گزشتہ عظمت اور کارناموں کو سنا کر ہندوستانیوں کی رگوں میں ایک دفعہ پھر خونِ گرم پگھلے ہوئے سیسے کی طرح دوڑایا۔

'پریم پچیسی' کے تاریخی افسانے یقیناً 'سوزِ وطن' کے افسانوں پر ہر اعتبار سے فوقیت رکھتے ہیں۔ ان میں فنی تکمیل کا احساس کافی حد تک ملتا ہے۔ یہ داستان کا بلکہ تاریخ کا ورق ہے اس لیے ان کا اثر دیرپا ہوتا ہے۔ پلاٹ تاریخی واقعات سے اخذ کیے گئے ہیں اس لیے سادے اور طویل ہیں۔ مگر ان قصوں کو لکھتے وقت مصنف کا قلم غیر ارادی طور پر سرعت سے چلنے لگا ہے۔ چونکہ لکھتے وقت خود مصنف قومی جذبے سے بھرا ہوا ہے، اس لیے اکثر جگہ جذبات کا طوفان پلاٹ کے کناروں پر سے ہو کر بہ نکلا ہے اور اس طرح اس کی تشکل کو مسخ کر دیا ہے۔ ایک نیا عنصر جو ان افسانوں میں جگہ پاتا ہے، 'منظر کشی' ہے۔ منظر نگاری میں پریم چند نے غضب کا کمال دکھایا ہے۔ فطرت اور انسان کے تعلقات کی موشگافی اشاروں اور کنایوں میں کی گئی ہے بعض بعض جگہ مثلاً "مرہم" اور "وفا کی دیوی" میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصنف اس بات پر تلا بیٹھا ہے کہ ایک خاص منظر کو جو اس کے ذہن میں پہلے سے محفوظ ہے اپنے افسانے میں جگہ دے۔

چمن آرائی کی اس کوشش بے حد سے اکثر باغ جنگل نظر آنے لگتے ہیں۔ خیالات کی رنگینی اور تصورات کی رعنائی ان کے افسانوں کی جان ہے۔ نازک تشبیہیں اور استعارے جو بیشتر فطرت کے وسیع خزانوں سے لیے گئے ہیں، ان افسانوں کے حسن کو دو بالا کرتے ہیں۔

اسی دوران میں پریم چند نے اصلاحی افسانے بھی بکثرت لکھے مقصدی اصلاحی افسانے لکھنا بہ نسبت تاریخی افسانوں کے زیادہ مشکل کام ہے۔ پریم چند نے غیر معمولی تیز قوتِ مشاہدہ کی بنا پر ان میں بھی پوری پوری کامیابی حاصل کی ہے۔ اس دور کے اصلاحی افسانوں میں بازیافت، جج اکبر، سوتیلی ماں، نجات، مندر، مستعار گھڑی وغیرہ پڑھنے کے قابل ہیں۔ رنگینیِ خیال اور مناظرِ فطرت کی جگہ بے پناہ سوز و گداز نے لے لی ہے۔ ان میں روشنی کم اور حرارت زیادہ ہے۔ مقصدی رنگ تمام افسانوں پر چھایا ہوا ہے۔ مندر، بازیافت وغیرہ میں اس کی زیادتی کی وجہ سے بدمزگی پیدا ہوگئی ہے۔ اس دور کے بعض افسانوں مثلاً جج اکبر، نجات اور سوتیلی ماں کا شمار پریم چند کے شاہکاروں میں ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں کردارکشی، اتحادِ اثر اور دیگر تمام فنی حسن پائے جاتے ہیں۔ ان کے پلاٹ سادہ اور گنے چنے ہیں۔

۳۔ تیسرا دور ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۲ء تک : یہ وہ زمانہ تھا جب اتحادی جرمنی کے مردہ جسم کو نوچ نوچ کر کھا رہے تھے۔ عالم سرمستی میں انگریزوں نے اپنی فتوحات کے صدقے کے طور پر ایک ٹکڑا ۱۹۱۹ء کی اصلاحات کی شکل میں منہ تکتے ہندوستان کی طرف پھینکا۔ ہندوستان میں یہ ہل چل کا زمانہ تھا۔ تمام سیاسی تحریکیں اپنے پورے شباب پر تھیں۔ پریم چند ان تمام واقعات سے اتنے متاثر ہوئے کہ ۱۹۲۱ء میں سرکاری ملازمت کا جوا گردن سے اتار پھینکا اور آزادیِ وطن کی آواز پر لبیک کہا۔ ان کے قلم نے راہ بدلی اور افسانوں میں سیاسی رنگ کی آمیزش کی۔ اس زمانے میں ان کی اصلاحی تحریک سیاست سے جا ملتی ہے۔ چنانچہ اسی دور میں انھوں نے بہت سے ایسے افسانے لکھے ہیں (مثلاً۔ جیل بھاڑے کا ٹٹو۔ قاتل۔ ستیہ گرہ وغیرہ) جن میں زندگی کے واقعات کو سیاسی اثرات کے ماتحت پیش کرنے کی کوشش کی گئی۔ ان کی ناولیں تو اس دور کی سیاست کا آئینہ ہی بن کر رہ گئی ہیں۔ اس بنا پر ایک نقاد نے "میدانِ عمل" کو جواہر لال کی "میری کہانی" کی "تفسیر" کہا ہے لیکن ان کے اس دور کے افسانوں میں بھی سیاسی رنگ اتنا غالب ہے کہ مولانا عبدالماجد لکھتے ہیں: "ہندوستان میں تحریکِ وطنیت کی تاریخ مورخ کا قلم جب آج سے سو پچاس برس، بعد لکھے گا تو اس میں اس

تیس بتیس برس کی تاریخ سمجھنے کے لیے جہاں گاندھی جی، موتی لال، جواہرلال، داس، محمد علی، انصاری اور ابوالکلام آزاد کی تقریریں اور تحریریں پڑھنی لازمی ہوں گی، وہاں پریم چند کے افسانے بھی ناگزیر ہوں گے۔" پریم چند نے سرکاری ملازمت کا جوا پھینک کر نہ صرف اپنے لیے بلکہ اپنے قلم کے لیے بھی آزادی حاصل کر لی۔ ان کے قلم کی رفتار اب تیز تھی کیونکہ ملازمت سے سبکدوش ہو کر اب وہ یکسوئی کے ساتھ ادب کی خدمت میں منہمک ہو گئے۔ چنانچہ یہ دور افسانوں کی پیداوار کے اعتبار سے بہت زرخیز ہے۔ ان کے قلم کی نوک اب باریک بھی ہو گئی تھی۔ اب وہ بے جھجک ہو کر سب کچھ لکھنے لگے۔

۴۔ چوتھا دور نہایت مختصر ہے۔ یہ صرف ۱۹۳۲ء تا ۱۹۳۶ء صرف چار سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔ لیکن یہ چار سال ان کے معاشی، معاشرتی اور فنی نظریوں کے ارتقا میں غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں۔

۱۹۳۲ء اردو کے افسانوی ادب میں ایک رفیع نشان ہے۔ اس سال "انگارے" شائع ہوئی۔ "انگارے" کئی لحاظ سے ہمارے پچھلے دس بارہ سال کے سیاسی، معاشی اور معاشرتی زندگی کے ہیجانات کا نقطۂ عروج ہے۔ نئے اشتراکی میلانات سے پریم چند اس زمانے میں بہت متاثر ہوئے۔ انھیں ترقی پسند مصنفین کی تحریک سے نہ صرف دلچسپی تھی بلکہ بعد کو وہ اس میں شریک بھی ہو گئے اور ۱۹۳۶ء کے اجلاس کی صدارت قبول کر لی۔

۱۹۳۶ء کے بعد سے اب تک پریم چند کے افسانوں کے دو مجموعے 'زادِ راہ' ۱۹۳۶ء اور 'واردات'، ۱۹۳۷ء) اور چند منتشر افسانے شائع ہو چکے ہیں۔ یہ افسانے قطعی طور پر ان تمام پچھلے افسانوں پر بھاری ہیں۔ ان میں فنی تکمیل کا احساس بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔ پچھلے دور کے افسانے رنگینیِ خیال اور دلچسپیِ قصہ کے باوجود ان تک نہیں پہنچتے۔ پریم چند اب قصے کی اتنی پروا نہیں کرتے جتنی کہ "فن" کی۔ "بڑے بھائی صاحب" اس کی نمایاں مثال ہے۔ اس میں فن کار دو لڑکوں (بڑے اور چھوٹے بھائی) کی سیرتوں کے صرف چند نقوش ابھار کر تصویر مکمل کر دیتا ہے۔ مصنف کو افسانے کے لیے واقعات کے ہجوم کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ اب وہ انسانی سیرت کے صرف چند نفسیاتی نکات سے مطلب براری کر لیتا ہے۔ اس کے ہر افسانے میں اب ایک نہ ایک نفسیاتی حقیقت کہانی کا مرکز ہوتی ہے۔ ہر چیز کی تفصیل اور ذیلی قصہ اس حقیقت کو نمایاں کرنے کے لیے لایا جاتا ہے۔ فطرت سے افسانے میں اب خانہ پری مقصود نہیں بلکہ اب

اس لطیف تضاد کے ذریعے تعمیر افسانہ میں مدد ملتی ہے۔ محاکات کا التزام رکھا گیا ہے۔ لیکن یہ فن کی روح نہیں جسم ہے۔ اصل مقصد کسی باطنی حقیقت کا مطالعہ ہوتا ہے۔ ایک خط میں اپنی فن کاری کا تجزیہ کرتے ہوئے پریم چند نے لکھا ہے :-

"محض واقعہ کے اظہار کے لیے میں کہانیاں نہیں لکھتا۔ میں اس میں کسی فلسفیانہ یا جذباتی حقیقت کا اظہار کرنا چاہتا ہوں۔ جب تک اس قسم کی کوئی بنیاد نہیں ملتی میرا قلم نہیں اٹھتا"

یہ خط ۱۹۳۰ء کے بعد کا ہے۔ پریم چند کی نظروں سے اب جرأت بیباک جھلکتی ہے اب وہ زندگی کو ان روحانی بلندیوں سے نہیں دیکھتے جہاں سے کہ وہ دیکھنے کے عادی تھے "کفن" میں جس طرح انھوں نے "گھیسو" اور "مادھو" کی سیاہ فطرتوں کی بے نقابی کی ہے وہ کمالِ فن کا نمونہ ہے۔ لیکن "زادِراہ" اور "واردات" میں اس قسم کے اور بھی افسانے مل جائیں گے۔ "نئی بیوی" میں پریم چند نے ایک نوجوان عورت کی ایک مالدار بڈھے کھوسٹ سے شادی کا جو انجام دکھایا ہے وہ حقیقت نگاری کا ایک جانکاہ واقعہ ہے۔ اس سوال کا جواب کہ آیا محبت دولت سے خریدی جا سکتی ہے، پریم چند ہمیشہ نفی ہی میں دیتے۔ لیکن شادی کے بعد یہ انجام دکھانا کہ نئی بیوی اپنے معمر شوہر سے زیادہ نوجوان دہقانی ملازم کی طرف مائل ہے۔ ان کے دھرم پتنی والے بابِ اخلاق میں ایک دل دہلا دینے والا واقعہ ہوتا۔ لیکن اپنے آخری دور میں وہ ایسی شادیوں کا انجام 'عریاں' ہی دکھاتے ہیں کہ "اس نئی بیوی نے جلدی سے سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی۔ "لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے تم ذرا آ جانا .... "

پریم چند دراصل شروع میں حقیقت نگار نہ تھے۔ بے شک وہ شروع سے ایک چابکدست مصور تھے۔ ان کی نظر نے جو دیکھا وہی پیش کیا۔ لیکن ایسا کرتے وقت وہ ہمیشہ اس زندہ چنگاری کو تلاش کر لیتے تھے جو انسان کو زندہ رہنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس حقیقت کی تفصیل ایک مضمون میں اس طرح دی ہے :

" واقعیت چاہتی ہے کہ آرٹسٹ دنیا کو اس طرح دکھائے جیسے وہ اسے دیکھتا ہے اگر اس کے انسانی احساسات کو صدمہ پہنچتا ہے تو پہنچے۔ اگر اس سے اس کے حسِ انصاف کو چوٹ لگتی ہے تو لگے۔ پر اسے واقعیت سے منحرف ہونے کی اجازت

نہیں ہے مگر ادیب سب کچھ سمجھنے پر بھی آئیڈیلیسٹ بننے کے لیے مجبور ہے جب تک اس کی نظر میں سوسائٹی کی کوئی بہتر صورت نہیں ہے موجودہ معاشرت کی ناہمواریاں کیسے اسے بیتاب کریں گی ...... اگر کسی بہتر زندگی اور خوبصورت سوسائٹی کی صورت ہمارے ذہن میں نہیں ہے تو ہم موجودہ سوسائٹی کو اصلاح کی کس منزل مقصود کی طرف لے جائیں گے۔"

پریم چند کی نظروں سے آخری دور میں یہ منزلِ مقصود اکثر اوجھل ہو جاتی ہے اب وہ شائستہ کا چراغ لے کر قاری کو منزل مقصود کی طرف نہیں لے جاتے بلکہ حقیقت کے دیئے کی روشنی میں رہرو کو خود راہ دیکھنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ کیا 'کفن'، 'نئی بیوی'، یا 'بڑے بھائی صاحب' میں منزل مقصود کا واضح اور روشن نشان ملتا ہے ؟ کیا ان میں کسی بھی اصلاحی اور اخلاقی موضوع پر بحث کی گئی ہے ؟ یا پوشیدہ روحانی صداقت جو ہر اشارے اور کنایے میں ہوتی ہے ان سے جھلکتی ہے۔ درحقیقت اب پریم چند کا آرٹسٹ ان کے مصلح پر غالب آ گیا ہے۔

'زادِ راہ' اور 'واردات' میں زبان اور اسلوب کا بھی ارتقا ملتا ہے۔ خیال کی بے پناہ رنگینی اور ٹیگوریت جس سے ہم ان کے ابتدائی دور کے افسانوں میں دوچار ہوتے ہیں، مصنف کے ضبط اور قدرتِ زبان کی وجہ سے یہاں شگفتگی کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ رنگینیِ زبان رعنائیِ خیال میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جذبات کی فراوانی بھی ان افسانوں میں نہیں ملتی پریم چند ان میں پختہ، سنجیدہ اور ہمہ گیر ہیں۔ ضبط بھی ہے۔ لیکن نزاکت کے ساتھ۔ پختہ فکر کے ذریعے وہ جذبات کے شور انگیز سمندر سے اپنی افسانوی کشتی حسن و خوبی سے کھے لاتے ہیں۔ ان کے آرٹ میں اب ہیجان مطلق نہیں پایا جاتا۔ اس میں خاموشی اور عزم ہے بحرِ زندگی کے ساحل کا شور و غوغا ختم سا ہو گیا ہے۔ اب وسطِ سمندر کا سکون، سکوت اور عمق ہے !

(منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے)

سید احتشام حسین

پریم چند کی ترقی پسندی

ترقی پسند ادیب اور نقاد پریم چند کو ہمیشہ اپنی صف میں شمار کرتے رہے ہیں لیکن بعض حلقوں سے اکثر یہ آواز بلند ہوتی سنائی دی ہے کہ اگر ترقی پسندی وہی چیز ہے جس کی بنیاد تاریخ کے مادّی تصوّر پر ہے تو پریم چند ترقی پسند نہیں ہو سکتے۔ معترضین کا مقصد یہ ہے کہ سیاسی انقلاب، تاریخ کا مادّی ارتقا، سماجی اصلاح، انسانی نظرت، عورت اور مذہب کے متعلق پریم چند کے خیالات وہ نہیں ہیں جنھیں ترقی پسند مانتے ہیں اور پیش کرتے ہیں۔ اس اعتراض میں بہت کچھ صداقت ہے لیکن یہ صداقت ادھوری ہے۔ اور پریم چند کے خیالات کی صحیح تصویر پیش نہیں کرتی۔ کیونکہ پریم چند میں بہت کچھ ہے اور ترقی پسندی کو پیشِ نظر رکھ کر ان کے ادبی کارناموں اور سماجی شعور پر غور کرنے سے کچھ اور نتائج برآمد ہوتے ہیں جن کو نظرانداز کرنے سے پریم چند پر مجموعی حیثیت سے رائے قائم نہ کی جا سکے گی۔

ترقی پسندی کچھ بھی نہیں ہے اگر وہ کسی بندھے ٹکے اصول کے ماتحت ہر مسئلے کا فیصلہ کر دیتی ہے، یا اگر وہ ایک ہی لاٹھی سے سب کو ہانک دیتی ہے۔ ترقی پسند تنقید کا خیال ہے کہ ہر ادیب اپنے سماجی شعور کی بنا پر اپنے طبقاتی رشتے ہیں، اپنے معاشرتی عقائد اور فنی تصورات کی روشنی میں ایک نیا مسئلہ پیش کرتا ہے۔ ہر ادیب کے خیالات کا کوئی پس منظر ہوتا ہے، اس کی تخیّل کا کوئی خزانہ ہوتا ہے، اس کے انتخاب اور اجتناب کا کوئی اصول ہوتا ہے، اس کے خاص مسائل پر زور دینے کا کوئی سبب ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں پر نظر رکھنے کے بعد ہی کوئی رائے قائم کی جا سکتی ہے۔ اور جیسے ہی ان تمام باتوں کو کسی ادیب کے ادبی کارناموں کے آئینے میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے، نازک تجزیہ اور ترکیب کی وہ منزل آجاتی ہے جہاں صرف ایک چابکدست نقاد ہی کا ذہن کام دے سکتا ہے انسانی شعور کی پیچیدگیوں کو سلجھا کر فن کار کے اصل مقصد کو ڈھونڈ نکالنا، اس کے فن کے محرکات کا پتہ لگا لینا اچھے ترقی پسند نقاد کا کام ہے۔ اگر وہ اپنے اس ہمہ گیر اور ہمہ جہتی سماجی شعور

سے کام نہ لے تو ان ادیبوں اور فن کاروں کے علاوہ جو سو فیصدی اس کے ہم خیال ہیں اور کسی کو وہ ادیب اور فن کار تسلیم ہی نہ کرے۔ لیکن ایسا نہیں ہوتا جو ادیب سماجی ارتقا کی جس منزل میں ہے اسی کی مناسبت سے وہ جانچا جا سکتا ہے۔ اور اسی نقطۂ نظر سے اس کی ترقی پسندی یا عدم ترقی پسندی کے متعلق رائے قائم کی جا سکتی ہے۔

پریم چند کو بیسویں صدی کے ابتدائی اور انیسویں صدی کے آخری دور کا انسان سمجھنا چاہیے۔ ان کے شعور کی تشکیل میں اُن اصلاحی تحریکوں کا ہاتھ تھا جن کی ابتدا غدر کے کچھ دن پہلے ہو چکی تھی۔ اور جو بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں پھل پھول لا رہی تھی۔ وہ ایک دیہات کے رہنے والے تھے۔ نچلے متوسط طبقے کا ایک خاندان ان کا گہوارہ تھا۔ تحصیل علم کی وہ آسانیاں جو انسانی شعور کو خاص سانچوں میں ڈھالتی ہیں پریم چند کو میسر نہ تھیں۔ انھیں خود اپنا راستہ ڈھونڈھنا، فضا کے تیور پہچاننا، مصیبتوں کا مقابلہ کرنا اور ہواؤں کے رُخ کو سمجھنا تھا۔ انھیں کش مکش حیات سے لبریز سمندر میں کودنا اور زندہ رہنے کے لیے جد و جہد کرنا تھا۔ خود ان کی خانگی زندگی کی دشواریاں، انفرادی اور خاندانی زندگی کے متعلق ان کا نقطۂ نظر خاص طرح کا بنا رہی تھی۔ سیاسی اور سماجی حیثیت سے بیسویں صدی کے ابتدائی دَور کا ہندوستان نہ تو وہ زوال آمادہ اور انحطاط پذیر ہندوستان تھا جو انیسویں صدی کے وسط میں تھا۔ اور نہ وہ ہندوستان جو خود اعتمادی کے ساتھ اپنی منزل کی طرف گامزن ہو۔ امکانات کی پھیلی ہوئی زنجیر، کڑیاں جوڑنے والوں کی منتظر تھی۔ اور ہر شخص اپنی پسند، اپنے طبقاتی رجحان، اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق سرمایۂ خیال جمع کر سکتا تھا۔ یہ ایسا عہد تھا جب کعبہ اور کلیسا دونوں اپنی اپنی جانب دامن کھینچ رہے تھے اور لکھنے والوں کا رومانی بن جانا بھی ممکن تھا اور حقیقت پسند بھی، لبرل بن جانا بھی ممکن تھا اور کانگریسی بھی، انسان فرقہ پرست بھی بن سکتا تھا اور متحدہ قومیت کا حامی بھی، برطانوی حکومت کا ساتھی بھی ہو سکتا تھا اور مخالف بھی۔ ان امکانات میں سے کن باتوں کے ساتھ ہونا ترقی پسندی کی نشانی تھا اور کن سے وابستہ ہونا رجعت پرستی یا کم سے کم جمود کی۔ ان کو پہچان لینا کچھ ایسا دشوار نہیں ہے۔ یہ دور ہندوستان کی ذہنی تاریخ میں غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ (اس کا تجزیہ میں بارہا کر چکا ہوں۔ یہاں ان کے متعلق کچھ لکھنا ضروری ہونے کے باوجود ممکن نہیں ہے۔) اس دور میں ترقی پسندی کی جستجو کرنے والے کو تہ در تہ نفسیاتی گتھیوں اور جذباتی وفاداریوں کو ان کے صحیح پس منظر اور ٹھیک تعلقات کے ساتھ دیکھنا ہوگا۔ پریم چند نے ہندوستان کی اُسی اُلجھی ہوئی دنیا کو اپنی ذہانت، ہمدردی، خلوص اور وسیع النظری سے سمجھنے کی کوشش کی اور ہر اچھے ادیب کی طرح

انتشار میں تنظیم، بدحالی میں حسن، اور الجھنوں میں سلجھاؤ پیدا کرنے کی کوشش کی، کارزارِ حیات میں کود کر طوفانوں کو دیکھا۔ اور زندگی کے تجربوں سے اپنی جھولیاں بھرلیں۔ اور ان ہی تجربوں کو بنا سنوار کر اپنے افسانوں اور ناولوں میں پیش کیا۔

اردو ادب میں حقیقت نگاری کی تحریک اپنی ابتدائی شکل میں سالی اور آزاد کے یہاں شروع ہو چکی تھی۔ لیکن جس طرح ہندی ادب پر چھایاوادکی چھاپ لگی ہوئی تھی، اسی طرح اردو ادب میں تصوّر پرستی کا وجود پایا جاتا تھا۔ یہ چیز شکل بدل بدل کر آج بھی رونما ہوتی رہتی ہے، اس لیے پریم چند اس کے اثرات سے محفوظ نہیں کہے جاسکتے۔ وہ بھی ایک تخیلی نظامِ اخلاق کا تصوّر رکھتے تھے جس میں کبھی کبھی ان کے کردار خالص مثالی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ لیکن وہ ہندوستان جس کا ذہن بدل رہا تھا۔ جس کا مستقبل ماضی کی تاریکی اور حال کی کشاکش سے ابھر رہا تھا۔ اس میں حقائق سے آنکھیں بچا کر گزر جانا ناممکن تھا۔ پھر پریم چند کے ایسے انسان کے لیے تو ایسا کرنا ممکن ہی نہ تھا کیونکہ انھوں نے آنکھیں کھول کر سب کچھ دیکھا تھا اور سب کچھ خود اپنی قوّتِ دماغی سے سمجھا تھا۔ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اُن کے یہاں حقیقت اور تخیل کاری کا جو میل جول ہے وہ کوئی ناقابلِ فہم متضاد صورتِ حال پیش کرتا ہے۔ بلکہ ہم اسے یوں کہہ سکتے ہیں کہ پریم چند کی حقیقت پسندی نے ان کی تصوّر پرستی سے سمجھوتہ کر لیا تھا۔ اور ان دونوں کے میل سے ان کا فن غذا پاتا تھا۔ جتنا وقت گزرتا جاتا تھا اور زندگی کی حقیقتیں واضح ہوتی جاتی تھیں پریم چند اتنا ہی حقیقت کی طرف بڑھتے جاتے تھے۔ اور ان کے شعور میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی جاتی تھی۔ ناولوں میں ان کا آخری ناول "گئودان" اور کہانیوں میں تقریباً آخری کہانی "کفن" اس کی مثالیں ہیں۔

پریم چند کی ترقی پسندی کا مطالعہ بیسویں صدی کے سیاسی اور سماجی شعور کا مطالعہ ہے اس دور کی کش مکش میں جو متضاد قدریں رونما ہوئیں، جو مسائل پیدا ہوئے، جو گتھیاں ناخنِ خرد کو دعوتِ کشاکش دیتی ہوئی پڑیں، ان کے بارے میں پریم چند کا کیا رویّہ رہا، ان کے مطالعہ پر ان کی ترقی پسندی کا دارومدار ہے۔ اصلاح پسندی کے اس دور میں انقلابی یا ترقی پسند قدروں سے کونسی قدریں مراد لی جاسکتی ہیں، اس کے لیے کچھ بڑی گہری نظر کی ضرورت نہیں ہے۔ انگریزی سامراج کے خلاف لڑنے والی سب سے بڑی ترقی پسند جماعت کانگریس تھی۔ کانگریس میں بھی مختلف رجحانات تھے۔ وقت کے ساتھ ساتھ معاشی آزادی کا تصوّر بھی جنم لے رہا تھا۔ عوام کی بہبودی، عام تہذیبی ترقی کانگریس کے خاص مقاصد بن رہے تھے۔ سوشلزم کے سائنٹیفک اور رومانی

تصوّرات جنگِ آزادی کی نوعیت پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ اور ہندوستانی سیاسیات کا رشتہ بین الاقوامی سیاسیات سے جڑ رہا تھا۔ پریم چند نے سرکاری نوکری سے استعفیٰ دے کر سامراج کو ٹھکرا دیا۔ انھوں نے برطانوی استبداد کو تیز روشنی کے سامنے لا کھڑا کیا۔ انھوں نے کانگریس میں اعتدال پسندوں کے مقابلے میں "گرم دَل" یعنی انتہاپسندوں کی حمایت کی، اور آہستہ آہستہ سوشلزم کے قریب آ گئے۔ جب کہیں ان کے یہاں زمیندار اور کسان کا تصادم ہوا ہے تو ان کی ہمدردیاں کسان کے ساتھ رہی ہیں۔ جب ساہوکار اور کسان کی کش مکش رہی ہے تو وہ کسان کے ساتھ رہے ہیں۔ برہمن نے جب غریب دیہاتی کو لوٹنا چاہا تو انھوں نے دیہاتی کا ساتھ دیا ہے۔ جب سرمایہ دار اور مزدور کا مقابلہ ہوا ہے تو وہ مزدور کے ساتھ دکھائی دیے ہیں، حاکم اور محکوم کے جھگڑے میں وہ اپنی ساری دماغی اور جذباتی طاقت کے ساتھ محکوم کے حقوق کے علمبردار نظر آتے ہیں۔ مختصر یہ کہ جہاں کش مکش نے طبقاتی اختلاف کی شکل اختیار کر لی ہے وہاں انھوں نے زبردست اور ظالم طبقے کے مقابلے میں محکوم اور کمزور طبقے کی طرف سے آواز بلند کی ہے۔ یقیناً ان کا یہ طبقاتی شعور تاریخ کا مادّی شعور رکھنے والے تاریخ داں کا شعور نہیں ہے جو طبقوں کی کش مکش کے اساسی اصول کو سمجھتا ہے۔ بلکہ اس انسان دوست فن کار کا تصوّر ہے جس کا مشاہدہ تیز اور جس کا شعور انصاف پسند ہے۔

اس طرح پریم چند اپنے دور کے شعور کے ان پہلوؤں کے ترجمان ہیں جو غلامی پر آزادی کو، قدامت پرستی پر اصلاح کو، تنگ نظری پر بلند نگاہی کو، طبقاتی جبر اور ظلم پر انصاف اور مساوات کو، سامراج یا آمریت پر جمہوریت کو ترجیح دیتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ بہت سے مقامات ایسے آئیں گے جہاں پریم چند کے خیالات واضح نہیں ہیں، یا جہاں انھوں نے حقیقتوں سے آنکھ ملانے کی جرأت نہیں کی ہے۔ لیکن ان کا فن مجموعی طور پر پڑھنے والے پر یہی اثر ڈالتا ہے کہ وہ ملک کی عوامی زندگی کو ابھارنے اور بہتر بنانے کے لیے جدوجہد کے ترجمان تھے۔ اس خاص دورِ حیات میں زندگی کے صرف ان ہی تقاضوں کو پورا کرنا ترقی پسندی کی دلیل بن سکتا ہے۔ آج جب ہندوستان اپنا مستقبل بنانے کے لیے آزاد ہے، ترقی پسندی کے مطالبے دوسرے ہیں۔ لیکن جس ہندوستان نے پریم چند کے شعور کی تربیت کی تھی اس کی جدوجہد کی بنیادیں آج کی جدوجہد سے مختلف تھیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ جزوی اور فروعی مسائل میں نہیں، ملک کی تقدیر بنانے والے اہم مسائل میں وہ کدھر ہیں۔

ترقی پسندی کوئی ڈھلاڈھلایا، بنا بنایا مشینی فلسفہ نہیں ہے۔ اس کی ساری طاقت اس کے تجزیے میں، حالات اور واقعات کی مادی رفتار اور سماجی ارتقا کی روشنی میں انفرادی اور اجتماعی ذہنیت کا مطالعہ کرنے میں پوشیدہ ہے حقیقت کا وہ تصور آج بدل چکا ہے جو پریم چند کے دل کو گرماتا تھا۔ اس لیے پریم چند سے حقیقت کے اس سائنٹیفک تصور کا مطالبہ درست نہ ہوگا جو آج کے ادیبوں سے کیا جا رہا ہے پریم چند کا تعلق نچلے متوسط طبقے سے تھا اس کی خوبیاں اور خرابیاں پریم چند میں تھیں۔ اس کے متضاد تقاضے حقیقت اور روایت میں تصادم پیدا کر کے جذبات کو کبھی ایک طرف کر دیتے کبھی دوسری طرف۔ پریم چند اس سے بری نہیں۔ لیکن مجموعی طور پر ان کے افسانے اور ناول پڑھنے والے یا ان کے خیالات کا مطالعہ کرنے والے کے دل و دماغ میں رجعت پرستی کے جذبات پیدا نہ ہوں گے بلکہ ظلم کے خلاف نفرت کا طوفان اٹھے گا۔ یہ ایک ایسی کسوٹی ہے جس پر ہر دور کے ترقی پذیر یا انحطاط پسند رجحانات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے: ایسے ادوار میں جب طبقاتی نظام میں کش مکش بڑھ رہی ہوگی۔ یا پرانا ڈھانچہ ٹوٹ پھوٹ کر نیا ڈھانچہ بن رہا ہوگا، اس وقت دونوں ادوار میں اپنا کام جاری رکھنے والے فن کاروں کے یہاں تضاد ضرور نمایاں ہوگا۔ اسی تضاد کے تجزیے سے گزر کر فن کار کے رجحان اور عقائد کا مطالعہ کیا جا سکے گا۔ پریم چند ۱۹۳۶ء تک زندہ رہے اور اس وقت تک ہندوستانی سیاسی تصورات میں تیزی سے تغیر ہو چکا تھا پریم چند اسی تغیر کا ساتھ دے رہے تھے۔ لیکن ان کی خامیاں بھی تھیں اور وہی خامیاں تھیں جو ہندوستانی متوسط طبقے کی چلائی ہوئی سیاسی تحریک میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ پریم چند کے شعور کا یہ بھی ایک قابلِ غور پہلو ہے کہ وہ ادب کی ابدی قدروں سے ناتا توڑ کر سیاسی تحریکوں کے ساتھ اپنے ادب کو آگے بڑھا رہے تھے۔ انڈین نیشنل کانگریس سے تو انھیں اپنی فکر کے لیے اصل غذا ملتی تھی۔ لیکن وہ دوسری سماجی اور اصلاحی تحریکوں سے بھی اثر لیتے تھے۔ چنانچہ راناڈے وغیرہ کی سماجی اصلاح کی تحریک کا عکس ان کے افسانوں اور ناولوں میں واضح طور پر ملتا ہے۔ اسی طرح ان کے سیاسی شعور میں سماجی تغیر کا شعور بھی شامل تھا اور وہ تدریجی طور پر سیاسی قومی انقلاب کے تصور سے اقتصادی انقلاب کی طرف بڑھ رہے تھے۔ عملاً سیاسیات میں حصہ نہ لینے کی وجہ سے وہ اپنی ترقی پسندی کے باوجود اس منطقی نتیجے تک نہ پہنچ سکے۔ جہاں انھیں پہنچنا چاہیے تھا۔ لیکن ان کے افسانوں اور ناولوں میں اس زندگی کا عکس ملتا ہے۔ اشتراکیت جہاں ہے جانا چاہتی تھی۔ اپنے انتقال سے چند مہینے پہلے ترقی پسند

مصنفین کی پہلی کانفرنس کی صدارت اور اس کے مقاصد سے ہم نوائی ان کے ترقی پذیر رجحانات پر حقیقت کی مہر ثبت کرتی ہے۔

پریم چند کی تحریروں کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے باقاعدہ اشتراکیت یا مارکسزم کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ لیکن ان کے تجربوں نے ان میں وہ سماجی شعور پیدا کر دیا تھا جو طبقاتی تجزیے کا محرک بنتا ہے۔ اسی سلسلے میں حقیقت نگاری نے ان کی مدد کی۔ وہ ہندوستانی سماج کے مختلف طبقوں میں ہر قسم کے لوگوں سے واقف تھے۔ اگرچہ ان کی گہری واقفیت ہندوستان کے کسانوں ہی کی معلوم ہوتی ہے۔ زیادہ تر کسانوں ہی کے سلسلے میں انھوں نے طبقاتی نظام پر نگاہ ڈالی ہے۔ اپنے آخری زمانے میں پریم چند نے ایک مضمون لکھا، جس کا عنوان تھا "مہاجنی تہذیب"۔ یہ مضمون کئی حیثیتوں سے مطالعے اور غور کے لائق ہے۔ کیونکہ اس سے جہاں ان کی ترقی پسندی پر روشنی پڑتی ہے وہیں ان کے ذہنی تضاد کا پتہ بھی چلتا ہے۔ سرمایہ دارانہ تہذیب کا مقابلہ جاگیر دارانہ تہذیب سے کرتے ہوئے پریم چند نے سرمایہ داری کے غیر انسانی رویے اور لوٹ کھسوٹ کی پورے جوش کے ساتھ مذمت کی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں وہ جاگیر داری کے مظالم اور عیوب کو نہ دیکھ سکے۔ کیونکہ جاگیر دارانہ تمدن میں انھیں قدیم ہندوستان کے راجپوتی دور کی وہ خصوصیتیں نظر آتی تھیں جنھیں وہ عزیز رکھتے تھے اور قومی کردار کی تعمیر کے لیے جنھیں وہ ضروری خیال کرتے تھے۔ سامنتی دور میں رحم دلی، سخاوت، محلہ خدمت، بہادری، خودداری، شرافتِ نفس وغیرہ کی جو جگہ تھی پریم چند ان میں زندگی کا وہ بانکپن دیکھتے تھے۔ جو مہاجنی دور میں مفقود ہے۔ مہاجنی دور میں دولت سے محبت کی جاتی ہے۔ جاگیر داری میں دولت جمع کرنے کی چیز نہیں تھی۔ شان سے خرچ کرنے کی چیز تھی۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی کبھی یہی اخلاقی قدریں اپنے سماجی رشتے سے الگ ہو کر محض مطلق قدروں کی شکل میں جگہ پا جاتی ہیں۔ اور پریم چند حقیقت کے پرستار ہوتے ہوئے بھی مثالیت کے چکر میں پھنس جاتے ہیں۔ مہاجنی تہذیب کے ساتھ انھوں نے مغربیت کو اور مغربیت کے ساتھ مادی نظامِ زندگی اور برطانوی استعمار کو اس طرح وابستہ کر لیا تھا کہ انھیں مغربی طرزِ فکر اور مغربی تعلیم میں عیوب ہی نظر آتے تھے۔ ذہن کا یہ پیچ در پیچ عمل جس کے لیے اس وقت ہندوستانی سیاسیات اور سماج دونوں میں جگہ تھی، پریم چند کو مکمل طور پر وہ معاشی نظام قبول کرنے پر آمادہ نہ کر سکا، جسے اشتراکیت پیش کرتی تھی۔

پریم چند کے افسانوں اور ناولوں میں یہ تمام باتیں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اور ان سے بعض

متضاد نتائج بھی نکالے جا سکتے ہیں۔ کیونکہ سیاسی اضطراب اور سماجی کش مکش کے اس عبوری دور میں پریم چند کی شخصیت بھی اپنی وفاداریوں میں بٹ گئی تھی۔ وہ سرمایہ داری کے مخالف تھے لیکن انقلاب کی آواز پوری طاقت سے اس لیے بلند نہیں کرتے تھے کہ انقلاب میں عدم تشدد کا باقی رہنا یقینی نہیں۔ وہ مزدوروں اور غریبوں کے ترجمان تھے۔ لیکن ان کے حقوق حاصل کرنے کے لیے کسی انقلابی جدوجہد کے بجائے سمجھوتے اور صلح پسندی سے کام لینے کے طرف دار تھے یہ طریقہ اُس تصورِ انقلاب سے ہم آہنگ تھا جس کی رہنمائی گاندھی جی کر رہے تھے۔ انھیں کسانوں کا درد تھا لیکن جاگیردارانہ نظام کو مٹا کر کسان راج قائم کرنے کا حوصلہ انھوں نے اپنے کرداروں میں نہیں پیدا کیا۔ "گوشۂ عافیت" میں زمیندار کسان کش مکش کی تصویر ہے۔ "چوگانِ ہستی" میں سرمایہ دار اور مزدور کا مسئلہ ہے۔ "گئودان" میں کسان، مزدور، سرمایہ دار، مہاجن، زمیندار، برہمن، حاکم سب ہی آتے ہیں۔ اور بعض جگہ ان کے مفاد کے تصادم کی حیرت انگیز تصویریں ملتی ہیں لیکن ان سب میں اس مستقبل کا واضح نقشہ نہیں ملتا جو کسان اور مزدور اپنی محنت سے بنا سکتے ہیں تاہم کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ انگریزی سرمایہ دارانہ یا جاگیردارانہ نظام چاہتے تھے جس میں کسانوں مزدوروں اور غریبوں پر ظلم ہو۔

جب انگریزی سامراج کی سرکردگی میں ہندو اور مسلمان متوسط اور اعلیٰ طبقے کے لوگ الگ الگ اپنی سیاسی جماعتیں بنا کر عوام کو بھی ٹکڑوں میں بانٹنے کی کوشش میں تھے، اُس وقت متحدہ قومیت، ہندو مسلم اتحاد اور غیر مذہبی جمہوریت کی آواز بلند کرنا ترقی کی طرف زبردست قدم تھا۔ اور پریم چند نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں ہندوستان کی اُس روح کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو مختلف مذہبوں اور گروہوں میں بٹی ہوئی ہونے کے باوجود ایک ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اُس وقت بھی اور آج بھی قومیت کا مبہم نعرہ طبقاتی نظام کی موجودگی میں ہمیں دور تک نہیں لے جاتا لیکن اُس وقت یہ نعرہ اُس اتحاد کو مضبوط بنانے میں ایک زبردست آلے کی حیثیت رکھتا تھا جو برطانوی سامراج کے خلاف ایک محاذ کے طور پر قائم کیا جا رہا تھا۔ پریم چند مذہب کے مخالف نہیں تھے۔ لیکن فرقہ پرست عناصر کے دشمن ضرور تھے۔ وہ اُن مذہبی رسموں اور اداروں کا مذاق اڑاتے تھے جن میں خلوص، سچائی اور روحانیت کی جگہ ریاکاری، عوام دشمنی اور نمائش کی نمود تھی۔ وہ برہمن جو دولت کے لیے اپنا ضمیر، حکومت یا حکومت کے وفاداروں کے ہاتھ بیچ سکتا تھا، جو اپنے بھوج کے لیے عوام کا خون چوس سکتا تھا، جو مذہب

کے نام پر غریبوں کو لوٹ سکتا تھا، پریم چند کے تیروں کا ہمیشہ نشانہ بنا رہا جو مذہبی رسمیں ترقی کی راہ میں رکاوٹ ڈالتی تھیں، پریم ان کے مخالفت کرنے کی جرأت رکھتے تھے۔ انھوں نے اچھوتوں کی زندگی کا مطالعہ ہی نہیں کیا تھا بلکہ ان کے حقوق کی حمایت میں کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ اور ان میں بھی اُس انسانیت کے جلوے دیکھے اور دکھائے ہیں جو انھیں دوسروں میں نظر آتے تھے۔

زندگی کے داخلی پہلوؤں پر نگاہ ڈالتے ہوئے پریم چند کی حقیقت نگاری ان کے مخصوص اخلاقی عقائد، تصوّرات اور ذہنی کیفیات کے دھوئیں میں چھپ جاتی تھی ایسے مواقع پر وہ روحانیت تصوّف، وجدان اور تقدیر کے جنجال میں پھنس کر حقیقتوں کے سماجی پہلوؤں سے آنکھیں بچا جاتے ہیں۔ کبھی کبھی وہ فطری واقعات کے غیر فطری یا فوق الفطرت حل تلاش کرنے لگتے ہیں۔ اور وہ تضاد جس کا ذکر کئی جگہ آچکا ہے، نمایاں ہو کر انھیں حقیقت پسندی سے دور کر دیتا ہے۔ لیکن ان کے خیالات میں کوئی اہم جگہ حاصل ہو تو ہو، ان کے لکھے ہوئے ہزارہا صفحات میں ان باتوں کی زیادہ اہمیت نہیں ہے۔

پریم چند کا ذہن ارتقا پذیر تھا۔ ان کا فن حالات کے ساتھ ترقی کر رہا تھا، ان کے خیالات واقعات کی رفتار کا ساتھ دے رہے تھے، وہ ہندوستانی عوام کی روح میں اتر کر ان کے دُکھ درد، ان کے کرب و اضطراب، ان کی مایوسی اور امید، ان کے خوابوں اور خیالوں کو دیکھ سکتے تھے۔ وہ انھیں اس جال سے نکال کر ایک بہتر زندگی کا خلعت دینا چاہتے تھے جس میں وہ صدیوں سے جکڑے ہوئے تھے۔ وہ براہِ راست عوام کے پاس گئے اور ان کی تکلیفوں اور خوشیوں میں شریک ہوئے۔ انھوں نے عوام کے مقابلے میں دوسرے طبقات کے مظالم کا پردہ چاک کیا۔ اگرچہ وہ طبقات کے ختم ہونے سے بہتری کے جو امکانات تھے ان پر نظر نہ ڈال سکے۔ لیکن عوام کا ساتھ انھوں نے کبھی نہیں چھوڑا۔ اسی وجہ سے ان کی انسان سے محبت، ان کی عوام دوستی، ان کی بلند نگاہی کے مجموعی اثرات کے سامنے ان کا بعض قدیم تصوّرات کو عزیز رکھنا ایک معمولی سی چیز بن جاتا ہے۔ اور پریم چند ہماری ترقی پسندی کی روایت کا ایک بہت ہی اہم زینہ بن جاتے ہیں۔ اگر کوئی شخص پریم چند کی حقیقی قدر و قیمت کو سمجھنا چاہتا ہے تو اسے ان چند خامیوں یا اُن فنی نقائص میں اُلجھ کر نہیں رہ جانا چاہیے کہ جن سے پریم چند نہ بچ سکے بلکہ انسان دوستی کے اس بے پناہ طوفان کو دیکھنا چاہیے جو غلاموں، مزدوروں، کسانوں، مظلوموں اور اچھوتوں کے لیے ان کے دل میں اٹھ رہا تھا اور ان کے فن کو جہدِ حیات میں کام آنے والا ایک نازک مگر مضبوط آلہ بناتا تھا۔

(تنقید اور عملی تنقید)

گوپی چند نارنگ

افسانہ نگار پریم چند

(تکنیک میں IRONY کا استعمال)

یہ مضمون میں اعتذار کے طور پر نہیں لکھ رہا ہوں۔ بلکہ یہ احساس اس کا محرک ہے کہ پریم چند کے انتقال کے چوالیس پینتالیس سال بعد بھی لوگوں نے پورے پریم چند کو قبول نہیں کیا۔ پریم چند کے ایک پارکھ رادھا کرشن نے ایک جگہ لکھا ہے "اپنے عہد میں بنگلہ میں شرت چندر چٹوپادھیائے اور ہندی میں پریم چند بہت مشہور تھے... شرت چند بنگالی ادب میں اچانک آئے اور چھا گئے شرت چندر کا بنگالی ادب میں آنا ایک حادثہ تھا، بنگالی زبان بولنے والوں نے یکایک شرت چندر کو اپنے سامنے پایا اور خوشی خوشی انھیں اپنی ہتھیلی پر اٹھا لیا۔ اس کے برعکس ہندی ادب کی دنیا میں پریم چند کسی حادثے کی طرح نہیں آئے، وہ اپنی جانفشانی اور غیر معمولی ریاضت کے ذریعے ہی دنیائے ادب میں داخل ہوئے... ہندی ادب کی دنیا میں پریم چند کو جتنی عزت ملنی چاہیے تھی اتنی ان کی زندگی میں نہیں مل سکی، ایک طرف تو انھیں "اپنیاس سمراٹ" یعنی "کہانیوں کا شہنشاہ" کا خطاب دیا جاتا تھا، دوسری طرف انھیں تاش کے بادشاہ سے زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی تھی۔ ان کی موت کے بعد ہی لوگوں نے ان کی طرف خاطر خواہ توجہ دی۔" یہ ایک ہندی ادیب کے الفاظ ہیں جو ۱۹۷۸ء کی شائع شدہ کتاب میں ملتے ہیں۔ پریم چند کے بارے میں اول تو ہندی اردو کی کشاکش ہی دور نہیں ہوئی، زیادہ تر ہندی والے اردو پریم چند سے ناواقف ہیں اور زیادہ تر اردو والے ہندی پریم چند سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے، حالانکہ پریم چند کی شخصیت اور ان کے فن کو ان کی ابتدائی تربیت، تصنیف و تالیف کے اردو پس منظر اور اردو زبان کے شعوری اور غیر شعوری اثرات کے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ اسی طرح ہندی کی طرف ان کا جو جھکاؤ ہوا اور اپنے تخلیقی اظہار کے لیے بعد میں انھوں نے جس طرح ہندی کو اختیار کیا تو لامحالہ اردو میں بھی پورے پریم چند کو ان کے ہندی میلان و اظہار کے

بغیر سمجھنا ناممکن ہے۔ ابھی تک کوئی ایسا اعلیٰ تنقیدی کارنامہ نظر نہیں آتا جو پریم چند کی اردو ہندی شخصیت سے پوری غیر جانب داری اور علمی معروضیت کے ساتھ انصاف کرتا ہو۔ دوسرے یہ کہ ایک زبان کے دائرے میں رہ کر پریم چند کے بارے میں بنیادی امور تک پر اتفاق نہیں۔ ہندی والوں میں اس بارے میں جو جھگڑے ہیں ان کا تو ذکر ہی کیا، اردو میں جو صورتِ حال ہے وہ بھی کچھ کم افسوسناک نہیں۔ لوگوں نے پریم چند کو ٹکڑے ٹکڑے کر رکھا ہے، اور اس کے حصے بانٹ لیے ہیں۔ کم از کم پریم چند صدی کے موقع پر تو یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ پریم چند کے ماہرین ہر طرح کے ذہنی تحفظات اور تعصبات سے ہٹ کر پورے پریم چند کو پیش کرتے۔ پریم چند کے ایک قاری کی حیثیت سے یہ دیکھ کر دکھ ہوتا ہے کہ پریم چند کی ذات، شخصیت اور فن کی افہام و تفہیم طرح طرح کے سیاسی، نیم سیاسی، مذہبی، سماجی اور لسانی تعصبات کا شکار ہے، اور ان تعصبات کو بجائے کم کرنے کے روز بروز اور بھڑکایا جاتا ہے۔ فن کار پریم چند کیا تھے کیا نہیں تھے اس بات کو یاروں نے زیادہ تر فراموش کر دیا اور زورِ بیان صرف ہوتا ہے تو اس پر کہ ان کی سیاسی، نظریاتی اور مذہبی وابستگی کیا تھی؟ یعنی سیاسی پریم چند اور مصلح پریم چند تخلیقی پریم چند سے زیادہ اہم قرار پا چکے ہیں۔ قدرتی طور پر ایسی بحثوں میں پریم چند کے دیباچوں، ان کے خطوط، مضامین اور بیانات سے زیادہ سے زیادہ مدد لی جاتی ہے اور پریم چند کی تخلیقات سے کم سے کم۔ یہ طریقۂ کار چونکہ بنیادی طور پر غیر ادبی ہے اس لیے اس کا ردِ عمل بھی خاصی شدت سے ہوا ہے چنانچہ ادھر چند برسوں سے یہ ہو رہا ہے کہ کچھ دوستوں نے پریم چند کو اپنی سیاسی جاگیر تصور کر لیا ہے۔ اور اس کی تعریف کے جملہ حقوق اپنے نام لکھوا لیے ہیں اور باقی پوری دنیا سے یعنی ہنستی کھیلتی، دکھ سکھ، اونچ نیچ، سیاہی و سفیدی، انکار و اقرار اور رد و قبول کی تخلیقی دنیا سے، جہاں فن کار اپنے ایمان پر بھی سوالیہ نشان قائم کرتا ہے یا خدا یا ایشور کے حضور میں بھی گستاخی کرتا ہے، یا ہستی کی بڑی سے بڑی صداقت کو بھی حلقۂ دامِ خیال کے دھندلکے میں ڈوبتا ہوا دیکھ سکتا ہے، پریم چند کے ان نادان دوستوں نے پریم چند کا رشتہ اس ساری "بدعقیدہ" دنیا سے منقطع کر دیا ہے۔ اب چونکہ فیصلہ نظریات اور عقائد کی بنا پر ہونا طے پا چکا ہے اس لیے پریم چند دنیا کے عظیم سے عظیم فن کار سے بھی زیادہ عظیم ہیں۔ وہ سرتاپا اشتراکی اور انقلابی ہیں۔ ان میں سب حق ہی حق، خیر ہی خیر، اور حُسن ہی حُسن ہے۔ ان کی کوئی کمزوری یا خامی، کمزوری یا خامی نہیں ہے۔ دوسرے سوچتے ہیں کہ اگر پریم چند واقعی یہی ہیں تو اس

پریم چند سے ان کا کوئی معنوی رشتہ نہیں۔ شاید پریم چند کی روح کو بھی اس صورت حال سے تکلیف ہوتی ہوگی، یا اگر انھیں اس دنیا کی سیر کا موقع ملے تو شاید وہ اپنی اس صورت کو پہچان بھی نہ سکیں جو بعض نیم سیاسی نیم ادبی بین الاقوامی کانفرنسوں یا سیمناروں میں پیش کی جاتی ہے۔ اجارہ داری اور نظریہ پرستی کا ایک برا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ بعض دلوں میں پریم چند کے بارے میں للٰہی بغض راہ پاگیا ہے اور لے دے کر اگر پریم چند کا ذکر ہوتا بھی ہے تو صرف "کفن" کی حد تک یا کسی نے بہت فیاضی دکھائی تو "گئودان" پر کرم کردیا۔ الا کفن و گئودان' پورا پریم چند حرفِ غلط ہے' وہ عینیت پرست اور آدرش وادی تھے' انھیں فن کا کوئی شعور نہیں تھا' وہ انسانی نفسیات سے ناواقفِ محض تھے' ان کی حقیقت نگاری سطحی اور بچکانہ ہے' ان کی اصلاح پسندی اور اخلاقیت ہر جگہ حاوی رہتی ہے اور اعلیٰ فن کار کا منصب ادا کرنے سے انھیں روکتی ہے' مختصر یہ کہ کون سا عیب ہے جو پریم چند میں نہیں پایا جاتا؟ ظاہر ہے کہ یہ رجحان سرتاسر منفی اور اتنا ہی غیر ادبی ہے جتنا پہلا۔ اگر پہلا رجحان ذہنی تحفظات کی دین ہے وکالت اور غیر مشروط تعریف و تحسین کی حد تک تو دوسرا بھی ذہنی تحفظات کا پروردہ ہے انکار و تردید اور عیب جوئی کی حد تک۔ اصل پریم چند کیا تھے؟ اردو فکشن کی روایت کی تعمیر و تشکیل میں ان کا کتنا زبردست حصہ ہے' ان کی دین' اہمیت اور معنویت کیا ہے' اس سے ہم صرف یہ کہہ کر دامن نہیں چھڑا سکتے کہ وہ اردو ہندی افسانے کے جنم داتا ہیں اور بس۔ زیرِ نظر مضمون کا مقصد پورے پریم چند کا تعارف کرانا نہیں' نہ ہی پریم چند کی اہمیت' دین اور معنویت کے تمام پہلوؤں سے بحث کرنا ہے' یہ کام تو پریم چند کے ماہرین کا ہے۔ میرا مقصد صرف اس احساس کو اجاگر کرنا ہے کہ پریم چند سے اس وقت تک انصاف نہیں کیا جاسکتا جب تک نظریات اور ردِ نظریات کے خارجی اور غیر ادبی دباؤ سے ہٹ کر فن کار پریم چند پر توجہ مرکوز نہ کی جائے۔

فن کار پریم چند اس صدی کے کروٹ بدلتے ہی نمودار ہوا اور چھتیس برس تک شب و روز کی جگر کاوی سے اس نے اردو ہندی افسانے اور ناول کی کشتِ ویراں کو سرسبز و شاداب کیا، اور اسے ایسی بہار سے ہم کنار کیا ہے جس کے جلوۂ صد رنگ کی رنگینی روز بروز بڑھ رہی ہے کسی بھی بڑے فن کار کے یہاں ہر تخلیق ایک پایے کی نہیں ہوتی اور نمو پذیر ادیبوں میں ذہنی ارتقا برابر ملتا ہے۔ پریم چند چونکہ کم عمری میں رخصت ہوگئے' اس لیے لازمی طور پر ان کے آخری

برسوں کی تخلیقات فن کے بہتر نمونوں کو سامنے لاتی ہیں۔ ان کی زیادہ تر خامیوں اور کمزوریوں کا تعلق ان کے فن کی ابتدائی منزلوں سے ہے۔ روایت ہے کہ "پریم چند کی خواہش تھی کہ ان کی ہندی کہانیوں کے پہلے مجموعے "سپت سروج" کا دیباچہ شرت بابو لکھ دیں۔ اس کے لیے انھوں نے کلکتے کا سفر کیا اور شرت بابو سے ملے۔ کہا جاتا ہے ان کی کہانیاں سن کر شرت بابو بہت متاثر ہوئے اور کہا "بنگالی زبان میں روی بابو کو چھوڑ کر دوسرا کوئی بھی شخص ایسی کہانیاں نہیں لکھ سکتا۔ کم سے کم میں آپ کی کہانیوں کا دیباچہ لکھنے کے لائق نہیں ہوں"۔ عام طور سے ہندی اردو نقاد اس واقعے کو پریم چند کے فن کی تحسین کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے یہ پریم چند کے اُس زمانے کے فن پر بہترین تنقید ہے۔ شرت بابو غیر معمولی فن کار تھے۔ ان کا انکار محض انکسار کی وجہ سے نہ ہوگا۔ گمان ہے کہ اس میں ذہنی عدم قربت کا احساس بھی شامل رہا ہوگا۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ پریم چند شہابِ ثاقب نہیں تھے۔ اُن کے فن نے کلی کی طرح کم کم کھلنا اور ہواؤں کے تھپیڑے کھا کر اور اوس کی بوندوں سے نہا کر دھیرے دھیرے پھول بننا سیکھا تھا۔ پریم چند کے تخلیقی سفر میں پختگی کی طرف بڑھنے کا تدریجی عمل ملتا ہے۔ انھوں نے دھرتی میں بیج ڈالا اور برسوں اس کی آبیاری کی۔ یہ ایک دقت طلب، صبر آزما اور حوصلہ مندانہ عمل تھا جس کی مثالیں پریم چند کے تخلیقی سفر میں جگہ جگہ مل جاتی ہیں۔ یہاں میں اس بات پر اصرار کرنا چاہتا ہوں کہ "کفن" جیسا افسانہ پریم چند کے فن کی تاریخ میں حادثے کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی جڑیں ان کی تخلیقات میں دور دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ یہاں اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے پہلے میں "کفن" کا مختصراً ذکر کروں گا، اس کے بعد بعض دوسری کہانیوں سے بحث کروں گا تاکہ "کفن" کی فنی جڑیں جو پریم چند کے تخلیقی اور ذہنی سفر میں دور دور تک چلی گئی ہیں، ان کی طرف توجہ مبذول کرا سکوں۔

شروع شروع میں پریم چند پر داستانوں کا اثر تھا، پھر ایک دور راجپوتیت کا گزرا۔ ("رانی سارندھا" "گناہ کا اگن کنڈ" "راجا ہردول") اس دور کی تجرباتی کہانیوں کے بعد ایسے فن پارے جگہ جگہ چمک جاتے ہیں جہاں انسانی نفسیات سے ان کی واقفیت اور حقیقت کی ماہرانہ پیش کش پر پریم چند قادرِ نظر آتے ہیں۔ طوالت کے خوف سے یہاں صرف افسانوں سے استصواب کیا جائے گا، اور افسانوں میں بھی صرف چند ہی پر نظر ڈالی جا سکے گی تاکہ واضح ہو سکے کہ پریم چند کی اعلیٰ تخلیقیت کا سلسلہ ان کی کہانیوں میں دور دور تک پھیلا ہوا ہے۔

یہاں "کفن" کا تفصیلی تجزیہ مقصود نہیں۔ "کفن" کے بارے میں یہ معلوم ہے کہ اس میں

حقیقت کی ترجمانی نہایت بے رحمی اور سفاکی سے کی گئی ہے، لیکن جو حضرات اس کہانی کو تمثیلی سطح پر سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں، یعنی ولادت سے مراد آنے والی نسلیں یا زمانہ ہے، دردِ زہ میں کراہتی ہوئی عورت افریقی ایشیائی سماج ہے یا تاڑی کا نشہ انقلاب کا جنون ہے، تو ایسی تنقید سے زیادہ سے زیادہ ہمدردی یہ کی جاسکتی ہے کہ اسے غیر علمی معصومانہ کوشش سمجھ کر نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ حضرات یہ نہیں جانتے کہ پوری کہانی کی جان حالات کی وہ IRONY (ستم ظریفی) ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور اسے DEBASE اور DEHUMANISE کر دیا ہے۔ کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش ابھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ IRONY کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے۔ IRONY میں لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں، بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر ایسے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے۔ اونچی ذاتوں اور صاحب اقتدار طبقے نے جس طرح انسان کا استحصال کیا ہے اور اس کی روح کو نچوڑ کر اس کو عام انسانی حس تک سے محروم کر دیا ہے، یا حیوان کی سطح پر جینے کے لیے مجبور کیا ہے، یہ کہانی اس کی دردناک طنزیہ تصویر ہے۔ صورتِ حال کی دردناکی اور اس کی طنزیہ پیشکش شروع ہی سے سامنے آجاتی ہے جب جھونپڑے کے اندر جوان بہو بدھیا دردِ زہ سے پچھاڑیں کھارہی ہے، لیکن باپ بیٹا دونوں باہر بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہیں۔ جاڑے کی تاریک رات میں عورت تڑپ رہی ہے، رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دل خراش صدا نکلتی ہے کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے ہیں، دونوں اس کا درد محسوس کرتے ہیں، لیکن اندر جانے کو کوئی تیار نہیں کیونکہ اندیشہ ہے کہ الاؤ میں بھون بھون کر چوری کیے ہوئے جو آلو وہ کھا رہے ہیں، دوسرا ان کا بڑا حصہ صاف کر دے گا۔ اگرچہ یہ کہانی کفایت لفظی کا شاہکار ہے اور ایک سنگین حقیقت کی ترجمانی نہایت کھردرے الفاظ میں کرتی ہے، تاہم گھیسو اور مادھو کی ذہنیت کے عوامل کی وضاحت کرتے ہوئے جو جملے پریم چند نے لکھے ہیں وہ پوری کہانی کی IRONY اور طنزیہ اشاریت کے خلاف ہیں کیونکہ بات ان کے بغیر بھی مکمل ہے۔

چماروں کا یہ کنبہ سارے گاؤں میں بدنام تھا۔ دونوں کام چور تھے۔ اس لیے انھیں کہیں مزدوری نہیں ملتی تھی۔ جب تک دو ایک فاقے نہ ہو جاتے وہ کام یا چوری کے لیے گھر سے نہ نکلتے تھے۔ مادھو کی "کارکردگی" کے بارے میں پریم چند لکھتے ہیں: " مادھو سعادت مند بیٹے

کی طرح باپ کے نقشِ قدم پر چل رہا تھا بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا" کیونکہ وہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا۔ IRONY کی یہ لہر کہانی کی صورت حال، کرداروں کے رویّوں، برتاؤ اور مکالموں اور بیانیہ ہر چیز میں ملتی ہے۔ بیانیہ کا یہ طنز دیکھیے :

"گھر میں دو چار مٹی کے برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھٹے چیتھڑوں سے اپنے ننگے پن کو ڈھانکے ہوئے جیے جاتے تھے۔ دنیا کی فکروں سے آزاد، قرض سے لدے ہوئے، گالیاں بھی کھاتے، مار بھی کھاتے مگر کوئی غم نہیں ... دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔"

کہانی کا مرکزی نقطہ بُڈھیا کی موت ہے۔ اس بے بس و نادار عورت کی موت کا المیہ ایک تاریک سایہ بن کر پوری کہانی پر چھایا رہتا ہے، لیکن سوائے کراہنے کی آواز کے جو رہ رہ کر درد کی ٹیس بن کر ابھرتی ہے، بُڈھیا کے کسی عمل کی کوئی تفصیل پریم چند نے پیش نہیں کی، اور موت کا روح کو جکڑ لینے والا منظر بیان کیا بھی تو بالواسطہ طور پر اور صرف تین سطروں میں :

"صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی ٹھنڈی ہو گئی تھی۔ اس کے منھ پر مکھیاں بھنک رہی تھیں۔ پتھرائی آنکھیں اوپر ٹنگی ہوئی تھیں سارا جسم خاک میں لت پت ہو رہا تھا — اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔"

کہانی کے وسط سے موت کا المیہ اور بیانیہ کی IRONY پوری طرح گرفت میں لے لیتے ہیں۔ بعد کا حصہ اسی تاثر کی شدت اور کیفیت کو مزید گہرا کرتا ہے۔ کرداروں کی بے حسی اور بے حیائی اور کھل کر سامنے آتی ہے۔ انسان خواہ کتنا گر جائے، حیوان کی سطح پر زندہ رہنے کے لیے بھی ریاکاری کے بغیر گزارہ نہیں۔ بُڈھیا جب مر رہی تھی تو دوا دارو تو ایک طرف باپ بیٹے میں سے کسی نے اندر جا کر ہمدردی یا دلاسے کے دو لفظ نہ کہے، اور اب کریا کرم اور کفن کے لیے روپے جمع کرنے کا وقت آیا تو گھیسو زمیندار کے گھر جاتا ہے، اور زمین پر سر رکھ کر آنکھوں میں آنسو بھرتے ہوئے کہتا ہے :

"سرکار بڑی بپتا میں ہوں۔ مادھو کی گھر والی گزر گئی۔ دن بھر تڑپتی رہی سرکار — ساری رات ہم دونوں اس کے سرہانے بیٹھے رہے۔ دوا دارو جو کچھ ہو سکا،

کیا، مگر وہ ہمیں دگا دے گئی۔ اب کوئی ایک روٹی دینے والا نہیں۔ مالک تباہ ہو گئے —— گھر اجڑ گیا —— آپ کا غلام ہوں۔ اب آپ کے سوا کون اس کی مٹی پار لگائے گا —— ہمارے پاس جو کچھ تھا، وہ سب دوادارو میں اٹھ گیا۔ سرکار ہی کی دیا ہوگی تو اس کی مٹی اٹھے گی۔"

ساری رات اس کے سرہانے بیٹھے رہنے اور دوادارو کرنے کی بھی ایک ہی رہی۔ کہانی کا سارا ڈھانچا ہی دراصل طنزیہ ہے۔ اور اسی طرح کے معکوس جملوں سے پریم چند انسانیت کے اس گھناونے پہلو کو بے نقاب کرتے چلے گئے ہیں، جس کو براہ راست سیدھے سادے طور پر بیان کر دیتے تو اس میں یہ تاثیر ہرگز پیدا نہ ہوتی۔ "مٹی پار لگانے" کے لیے جو پیسے جمع کیے جاتے ہیں، وہ اس ضروری کام میں خرچ نہیں ہوتے کہانی کے CLIMAX کو پریم چند اس طرح بنتے ہیں کہ الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے باپ بیٹے کے آلو کھاتے رہنے اور بڑھیا کے کراہ کراہ کر مرجانے سے IRONY کا جو سنگین عنصر کہانی میں داخل ہوا تھا، CLIMAX پر آ کر وہ بے پناہ ہو جائے۔ "مٹی پار لگانے" کے لیے گھیسو اور مادھو مانگ مانگ کر بالآخر پانچ روپے کی "معقول رقم" جمع کر لیتے ہیں اور کفن لانے کے لیے بازار کا رخ کرتے ہیں۔ یہاں پریم چند بڑھیا کی لاش کا ذکر ایک جملے میں اس لیے کر رہے ہیں کہ لاش کا تصور ذہنوں سے محو نہ ہو جائے اور اس سے المیے کی کیفیت ابھارنے اور تضاد کی شدت پیدا کرنے میں مدد ملے:

"گاؤں کی نرم دل عورتیں آ آ کر لاش دیکھتی تھیں اور اس کی بے بسی پر دو بوند آنسو گرا کر چلی جاتی تھیں ——"

کہانی کے آخری حصے میں صورت حال کی IRONY اپنی انتہا پر یوں پہنچتی ہے کہ کفن کا کپڑا دیکھتے دیکھتے دونوں بجائے کفن خریدنے کے ایک شراب خانے کے سامنے آ پہنچتے ہیں اور "گویا کسی طے شدہ فیصلے کے مطابق" اندر چلے جاتے ہیں۔ گھر میں لاش رکھی ہے، اور یہاں دونوں کفن کے پیسوں سے شراب پینے لگتے ہیں، لیکن دونوں کے ذہنوں میں لاش کا تصور ہے، اس لیے اپنے عمل کی وہ طرح طرح سے تاویلیں کرتے ہیں۔ ان مکالموں میں اکثر و بیشتر لفظوں کے معنی معکوس ہیں۔ یہ طنز میں بجھے ہوئے نشتر ہیں جو انسان کی ریاکاری، خود غرضی اور خواہش نفسانی کا پردہ چاک کرتے ہیں، اور یہی صورت حال

پروار کرتے ہیں کہ انسان کس کس طرح خود کو دھوکا دیتا ہے اور کیسے کیسے سمجھوتوں سے زندہ رہتا ہے۔ دونوں سوچتے ہیں کہ کفن تو لاش کے ساتھ جل ہی جاتا ہے، بہو کے ساتھ تھوڑی چلا جاتا، یہی پانچ روپے پہلے ملتے تو دوا دارو کرتے۔ تابڑ توڑ پینے اور پوریاں اور کلیجی کھانے کے بعد دونوں بڑھیا کو دعا دیتے ہیں "بڑی اچھی تھی بچاری، مری بھی تو خوب کھلا پلا کر" اور یہ کہ اگر" ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو اسے کیا پُن نہ ہوگا۔" لیکن مادھو جس نے اس کی مانگ میں سیندور بھرا تھا، بار بار تشویش میں گرفتار ہوتا ہے کہ دادا ایک نہ ایک دن تو ہم لوگ بھی وہاں جائیں گے اور وہ پوچھے گی کہ تم نے کپھن کیوں نہیں دیا تو کیا کہیں گے۔ دونوں میں تکرار ہوتی ہے۔ باپ گرم ہو کر کہتا ہے کہ "کپھن ملے گا اور بہت اچھا ملے گا ... تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال سے دنیا میں گھاس کھودتا رہا ہوں ... وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب کی دیا۔ ہاں وہ روپے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے۔"
پریم چند نے آخری حصے میں اس صورت حال کو نہایت چابکدستی سے زیادہ سے زیادہ SUSTAIN کیا ہے تاکہ صدمے کی کیفیت کو زیادہ سے زیادہ شدید اور طنز کے نشتروں کو زیادہ سے زیادہ گہرا کر سکیں۔ دونوں باپ بیٹے جی بھر کے پیتے ہیں، بچی ہوئی پوریوں کا پتّل اٹھا کر بھکاری کو دیتے ہیں اور کہتے ہیں:

"لے جا، کھوب کھا، اور آسیرباد دے جس کی کمائی ہے وہ تو مر گئی ..
روئیں روئیں سے آسیرباد دے، بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔"

مادھو کہتا ہے:

"بے کنٹھ میں جائے گی دادا ——— بے کنٹھ کی رانی بنے گی۔"

نشے کی حالت میں مادھو پر رقت طاری ہو جاتی ہے، اور وہ رونے لگتا ہے تو گھیسو سمجھاتا ہے:

"کیوں روتا ہے بیٹا۔ کھُش ہو کہ وہ مایا جال سے مکت ہو گئی ——— جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے۔"

پیتے پیتے دونوں گانے لگتے ہیں، اور بدمست ہو کر وہیں گر پڑتے ہیں۔ اور یوں یہ کہانی اپنی صورتِ حال، کرداروں کے رویّوں، عمل، اور مکالموں سے ایک شدید درد اور صدمے کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے اور طنز کے کچوکے لگاتی ہے۔ پوری کہانی کی فضا طنزیہ ہے۔ پریم چند ایک سنگین سچائی سے پردہ اٹھاتے ہیں، اور آخری وار ایسا بھرپور کرتے ہیں کہ پوری کہانی

نام نہاد انسانیت اور شرافت کے منھ پر زبردست طمانچہ بن جاتی ہے۔

حقیقت کی بے رحمانہ ترجمانی کے لیے فن کار کے لیے حقیقت سے معروضی فاصلہ ضروری ہے تاکہ وہ اخلاق اور آدرش کی جس روشنی میں انسانیت کے سورج کو طلوع ہوتے دیکھنا چاہتا ہے، اُسے حقیقت پر مسلط نہ کرے بلکہ صرف اپنے عملِ جراحی سے اس کا دردناک چہرہ دکھا دے۔ معروضیت اور حقیقت کی بے لاگ ترجمانی کا یہ تار "دو بیلوں کی کہانی" "عیدگاہ" "مس پدما" "شطرنج کے کھلاڑی" "دودھ کی قیمت" "سوا سیر گیہوں" "نئی بیوی" "پوس کی رات" "جرمانہ" اور کئی دوسری اچھی کہانیوں کی شیرازہ بندی میں دکھائی دیتا ہے۔ "نئی بیوی" میں پریم چند نے ایک نوجوان بیوی کو بداخلاقی کی طرف راجع دکھایا ہے۔ اس کی شادی ایک مالدار بڈھے کھوسٹ سے ہوئی ہے جو سمجھتا ہے کہ محبت دولت سے خریدی جا سکتی ہے لیکن نئی بیوی اپنے مُعمر شوہر سے زیادہ نوجوان دیہاتی نوکر کی طرف مائل ہے۔ یہ بات پریم چند کے اخلاقی آدرشوں کے خلاف ہے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کرم دھرم، 'پتی ورت ناری'، اور 'پتی پرمیشور' کا خاصا چرچا ہے، لیکن "نئی بیوی" میں پریم چند کی حقیقت نگاری انھیں اس IRONIC SITUATION کو بے باکانہ دکھانے پر مجبور کرتی ہے:

"اس نے (نئی بیوی نے) سر پر آنچل کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتی ہوئی اپنے کمرے کی طرف چلی — لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے تم ذرا آجانا . . ."

یہ فنکارانہ معروضیت "عیدگاہ" میں بھی دیکھی جا سکتی ہے، اگرچہ اس کہانی میں اس کی حیثیت موجِ تہ نشیں کی سی ہے۔ یہ کہانی اس لحاظ سے اہم ہے کہ پریم چند نے ایک طرف اسلامی مساوات کا روح پرور منظر ابھارا ہے، اور دوسری طرف اسے معاشرتی سطح پر مساوات کے تناظر میں امیری غریبی، اونچ نیچ اور بھید بھاؤ کے فرق سے JUXTAPOSE کرکے سماجی نابرابریوں کی جان لیوا سچائی کو نمایاں کیا ہے۔ جب تک عیدگاہ میں تھے، سب ایک تھے لیکن جیسے ہی میلے کے بازار میں آئے، بڑوں تو بڑوں، چھوٹے چھوٹے بچوں تک میں اونچ نیچ کا فرق پیدا ہو گیا۔ کہانی تو دراصل کھلونوں کی خریداری کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے، پریم چند اپنی اچھی سے اچھی کہانیوں میں بھی کچھ نہ کچھ زیادتی تو کرتے ہی ہیں۔ چنانچہ اسے خواہ مخواہ دادی امینہ تک پہنچایا ہے اور چھوٹے حامد کے فطری انسانی عمل کو بڑھاپے میں اور بوڑھی امینہ کے عمل کو بچپن میں تبدیل کرنے کی غیر ضروری کوشش کی ہے۔

کہانی کا مرکزی حصہ عید گاہ کا منظر ہے :

"اچانک عید گاہ نظر آئی۔ اوپر املی کے گھنے درختوں کا سایہ ہے۔ نیچے کھلا ہوا فرش ہے جس پر جازم بچھی ہوئی ہے اور نمازیوں کی قطاریں ایک کے پیچھے دوسری نہ جانے کہاں تک چلی گئی ہیں۔ پختہ فرش کے نیچے جہاں جازم بھی نہیں ہے، کئی قطاریں کھڑی ہیں، جو آتے ہیں پیچھے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ آگے اب جگہ نہیں۔ یہاں کوئی رتبہ کوئی عہدہ نہیں دیکھا جاتا۔ اسلام کی نگاہ میں سب برابر ہیں۔ دیہاتیوں نے بھی وضو کیا اور جماعت میں شامل ہو گئے۔ کتنی باقاعدہ منظم جماعت ہے۔ لاکھوں آدمی ایک ساتھ جھکتے ہیں اور ایک ساتھ بیٹھ جاتے ہیں اور یہ عمل بار بار ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا بجلی کی لاکھوں بتیاں ایک ساتھ روشن ہو جائیں اور ایک ساتھ بجھ جائیں۔ کیسا بے مثال منظر ہے جس کی ہم آہنگی اور وسعت دلوں پر ایک وجدانی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ کوئی ایسی کشش ہے جس نے سب کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔"

لیکن نماز ختم ہونے کے بعد جیسے ہی بچے میلے کے بازار میں جاتے ہیں اور کھلونوں اور مٹھائیوں کی دکانوں پر دھاوا ہوتا ہے، سماجی تفریق کا دردناک منظر ابھرتا ہے۔ محمود، محسن اور سمیع تو ہنڈولے پر چڑھتے ہیں، کبھی آسمان پر جاتے ہیں کبھی زمین پر آتے ہیں، لکڑی کے ہاتھی گھوڑوں اور اونٹوں کی چرخیوں پر چڑھتے ہیں اور بے چارہ حامد کھڑا کا کھڑا رہ جاتا ہے۔ کھلونوں کی دکانوں پر کوئی سپاہی خریدتا ہے، کوئی راجا، کوئی سادھو۔ حامد نہ کھلونے خرید سکتا ہے، نہ ریوڑیاں کھا سکتا ہے نہ مٹھائی۔ اور خریدتا بھی ہے تو دست پناہ کیونکہ اسے خیال آتا ہے کہ اس کی دادی کے پاس دست پناہ نہیں ہے، توے سے روٹیاں اتارتی ہے تو ہاتھ جل جاتا ہے۔

"سوا سیر گیہوں" بھی "بلیدان" کی طرح ان بہت سی کہانیوں میں سے ایک ہے جو دیباچہ کہی جا سکتی ہیں گئودان کا، جہاں ایک سیدھا سادا کسان، جسے اپنے کام سے کام ہے، جو نہ کسی کے لینے میں ہے نہ دینے میں، چھکا جانے نہ پنجا، چھل کپٹ کی جسے ہوا نہیں لگی، ایک نہ ایک دن پنڈت یا مہاجن کے ہتھے چڑھتا ہے تو استحصال کے شکنجے میں ایسا کسا جاتا ہے کہ زندگی بھر محنت کرتا اور خون تھوکتا ہے لیکن سوا سیر گیہوں کا بوجھ نہیں چکا سکتا۔

وہ یہ سوچتا ہے کہ یہ پچھلے جنم کا بھوگ ہے، بچے دانے دانے کو ترستے ہیں اور وہ ایڑیاں رگڑ رگڑ کر اس دنیا سے گزر جاتا ہے لیکن گیہوں کے دانے کسی دیوتا کی بد دعا کی طرح جنم جنم نہ صرف اس کے سر سے نہیں اترتے بلکہ اس کی بیوی اور اس کی اولاد کے سر سے بھی نہیں اترتے۔

اسی طرح "دو بیلوں کی کہانی" کہنے کو جانوروں کی کہانی ہے، لیکن اس میں بھی گہرا حقیقت پسندانہ طنز ہے اور اس IRONY کو ابھارا گیا ہے جس میں حیوان خود غرضی کے مارے ہوئے انسان سے زیادہ ہوش مندی کا ثبوت دیتے ہیں۔ جھوری کوئی آدرشیایا ہوا کسان نہیں، اس کی سسرال والے بھی کسان ہیں لیکن وہ ہیرا موتی سے اچھا برتاؤ نہیں کرتے۔ یہی حال کانجی ہاؤس کے چوکیدار کا ہے، اور اُس شخص کا بھی جو بیلوں کو نیلامی میں خریدتا ہے۔ قطع نظر اس امر کے کہ اس کہانی میں دیہاتی زندگی کا اور اس زندگی میں بیل کی مرکزیت کا خوبصورت اظہار ہوا ہے، اصل معاملہ رشتوں کا ہے یعنی انسان، انسان ہوتے ہوئے بھی اگر بنیادی دردمندی سے عاری ہے اور صرف استحصال کرنا ہی جانتا ہے تو حیوان سے بدتر ہے، اور دوسری طرف حیوان یا کچلے پسے ہوئے انسان سے اگر ہمدردانہ برتاؤ کیا جائے تو اس کا دل محبت سے چھلکنے لگتا ہے۔

"جرمانہ" ایک چھوٹی سی کہانی ہے۔ اس کا بنیادی عنصر بھی طنز ہے جو کردار دل کی معصومیت سے پیدا ہوتا ہے اور استحصال اور غلامی کے منھ پر طمانچہ مارتا ہے۔ اللہ رکھی کو کبھی پوری تنخواہ نہیں ملتی۔ یہ آج سے نصف صدی پہلے بھی ہوتا تھا، اور آج بھی ہوتا ہے۔ اللہ رکھی ظلم کی اس چکی میں پستی آئی ہے اور آج بھی پس رہی ہے۔ کبھی وہ اس کو اپنا مقدر سمجھ کر قبول کرتی ہے اور کبھی اگر اس راز سے واقف بھی ہے تو زبان نہیں کھولتی، مبادا وہ اس ادھوری تنخواہ سے بھی جائے۔ لیکن ایک بار جب اسے پوری تنخواہ ملتی ہے تو ایک چھوٹا سا جملہ بے ساختہ اس کی زبان سے نکل جاتا ہے —— "یہ تو پورے روپے ہیں"۔ خزانچی پوچھتا ہے —— "تو کیا چاہتی ہے، کم ملے ہیں؟" تو وہ اُسی بے ساختگی اور معصومیت سے کہتی ہے —— "کچھ جرمانہ نہیں ہے" اس ساری کہانی کی جان یہی ایک لفظ "جرمانہ" ہے۔ اس میں جو خوف اور بے بسی ہے، اور دردمندی اور دبا احتجاج ہے، وہ اس کہانی کو لافانی بنا دیتا ہے۔

"دودھ کی قیمت" کا بنیادی فنی عنصر بھی IRONY ہے جو ان سب کہانیوں میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے، اور جس نے "کفن" کو لافانی بنا دیا ہے۔ بات صرف ٹیکنیک کی نہیں "کفن" کے بعض بول تک پہلے کی کہانیوں میں مل جاتے ہیں۔ "کفن" کے خاتمے کے بول "ٹھگنی کیوں نیناجھمکائے ــــ" "اگنی سمادھی" میں پورے بھجن کی شکل میں موجود ہیں جسے پیاگ رات کو کھیت کی طرف جاتے ہوئے گاتا جاتا ہے۔ "کفن" میں نشہ تاڑی کا ہے، اگنی سمادھی" میں یہ گانا چرس کی ترنگ میں ہوتا ہے:

"ٹھگنی کیوں نینا جھمکاوے
کدو کاٹ مردنگ بناوے
نیبو کاٹ مجیرا
پانچ تروئی منگل گاویں، ناچ بالم کھیرا
روپا پہر کے روپ دکھاوے سونا پہر رجھاوے
گلے ڈال تلسی کی مالا تین لوک بھرماوے
ٹھگنی ــــ"

"دودھ کی قیمت" میں گاؤں کے زمیندار بابو مہیش ناتھ کے گھر جب بچہ پیدا ہوتا ہے تو ساری دیکھ بھال گودڑ اور گودڑ کی بہو بھونگی کرتے ہیں جو دراصل اچھوت ہیں۔ بھونگی دائی بھی تھی اور دودھ پلائی بھی چونکہ مالکن کو دودھ نہیں ہوا تھا بھونگی کا دودھ مہیش بابو کا بچہ پیتا ہے اور بھونگی اپنا تین مہینے کا بچہ باہر کے دودھ پر پالتی ہے۔ پریم چند طنز کرتے ہیں کہ "بیماری مجبوری کی بات اور ہے، اس میں کپڑے پہن لیتے ہیں، کھچڑی کھالیتے ہیں لیکن اچھے ہوجانے پر اصول کی پابندی تو کرنی ہی ہوتی ہے۔ گویا دھرم بدلتا رہتا ہے، کبھی کچھ کبھی کچھ۔ راجا کا دھرم الگ، پرجا کا دھرم الگ، امیر کا دھرم الگ، غریب کا دھرم الگ۔ امیر جس کے ساتھ چاہیں کھائیں جس کے ساتھ چاہیں اڑائیں، ان کے لیے کوئی بندھن نہیں۔ بندھن تو دوسروں کے لیے ہیں۔" پلیگ کے زور میں گودڑ مرجاتا ہے۔ بھونگی ایک دن مہیش ناتھ کے گھر کا پرنالہ صاف کرتے کرتے کالے سانپ کا شکار ہوجاتی ہے۔ اس کا بیٹا منگل جسے ماں کا دودھ نصیب نہیں ہوا تھا، اور جو مہیش بابو کے بیٹے سریش کے سامنے پدّی سا لگتا تھا، اب ان کے دروازے پر منڈلاتا رہتا ہے اور گھر کی جھوٹن پر پلتا ہے۔ مکان کے سامنے نیم کے

پیڑ کے نیچے منگل کا ڈیرا ہے :

"ایک پھٹا سا ٹاٹ کا ٹکڑا، دو مٹی کے سکورے اور ایک دھوتی جو سریش بابو کی اُترن تھی۔ جاڑا، گرمی، برسات ہر موسم میں یہ جگہ ایک سی آرام دہ تھی ۔"

منگل کا کوئی دوست تھا تو ایک کتا، جو اپنے ساتھیوں سے عاجز آکر منگل کی پناہ میں آگیا تھا۔ دونوں ایک ہی کھانا کھاتے اور ایک ہی ٹاٹ پر سوتے تھے۔ پریم چند کی کہانیوں میں کتے، بیل، گائے اور دوسرے جانور بے وجہ نہیں آتے۔ ان کرداروں کی مدد سے وہ انسان کی اس خود غرضانہ بہیمیت کو ننگا کر کے دکھاتے ہیں جس نے اُسے جانوروں سے بھی پست کر دیا ہے۔ IRONY میں متضاد اور ملتے جلتے رویّوں کو ابھارا جاتا ہے۔ یہ چوٹ دیکھیے :

"گاؤں کے دھرماتما لوگ مہیش بابو کی اس فیاضی پر تعجب کرتے تھے ۔ ٹھیک دروازے کے سامنے، پچاس ہاتھ فاصلہ نہ ہوگا، منگل کا پڑا رہنا انھیں دھرم کے خلاف لگتا تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ بھنگی کو بھی بھگوان ہی نے پیدا کیا ہے لیکن سماج کی مریادا بھی کوئی چیز ہے ۔"

ایک دن سریش ترس کھا کر منگل کو کھیل سوار سوار میں شریک کرتا ہے کیونکہ کھیل میں چھوت اچھوت کون دیکھنے آتا ہے۔ لیکن منگل پوچھتا ہے "میں ہمیشہ گھوڑا ہی رہوں گا یا کبھی سواری بھی کروں گا ۔" منگل کی ماں نے لاکھ سریش کو اپنا دودھ پلا کر پالا ہو لیکن بھنگی کے بیٹے کو سریش کیوں اپنی پیٹھ پر بٹھاتا۔ منگل کو زبردستی پکڑا اور گھوڑا بنایا جاتا ہے، جھگڑا ہونا ہی تھا، مالکن کو معلوم ہوتا ہے تو جی بھر کے ڈانٹتی ہے اور نیم کے نیچے جو جاؤ تھا، وہاں سے بھی نکال دیتی ہے۔ منگل اپنے سکورے اٹھاتا ہے ٹاٹ کا ٹکڑا بغل میں دباتا ہے اور دھوتی کندھے پر رکھ کر روتا ہوا وہاں سے چلا جاتا ہے یہی سوچتے ہوئے "یہاں کبھی نہیں آئے گا، یہی تو ہوگا کہ بھوکوں مر جائے گا " لیکن شام ہوتے ہی جیسے جیسے بھوک چمکتی ہے، ذلت کا احساس ویسے ویسے معدوم ہوتا جاتا ہے۔ کتا تو بہرحال جانور ہے۔ غریب منگل کی حالت اس سے مختلف نہیں۔ دونوں پھر اُسی دروازے پر جانے، پتلیں چاٹنے اور جھوٹن کھانے پر مجبور ہیں۔ منگل اندھیرے میں دبک کے کھڑا ہو گیا۔ اتنے میں ایک کہار جھوٹن کا تھال ہاتھ میں لیے نکلا۔ اب دونوں سے صبر نہ ہو سکتا تھا۔ منگل اندھیرے سے نکل کر روشنی میں آگیا۔ کتا تو پہلے ہی روشنی میں تھا۔ "لے کھا لے، میں پھینکنے جا رہا تھا" منگل اور کتا وہیں نیم کے نیچے جھوٹن کھانے لگے۔

منگل ایک ہاتھ سے کتے کا سر سہلاتا جاتا تھا اور کتا دم ہلاتا جاتا تھا۔ یہ ہے دودھ کی وہ قیمت جسے کوئی چکا نہیں سکتا۔

"شطرنج کے کھلاڑی" میں جو گہری دردمندی ہے، وہ تو ستیہ جیت رے کی زد میں آکر دوآتشہ ہو چکی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ کہانی کے متن میں، اِنتزاعِ سلطنتِ اودھ کے بارے میں صرف چند جملے ملتے ہیں:

> "چار کا گجر بج ہی رہا تھا کہ فوج کی واپسی کی آہٹ ہوئی۔ نواب واجد علی شاہ پکڑ لیے گئے تھے اور فوج انھیں نامعلوم مقام پر لیے جا رہی تھی۔ شہر میں نہ کوئی ہل چل تھی نہ مار کاٹ۔ یہاں تک کہ کسی جانباز نے ایک قطرہ خون بھی نہ بہایا۔ نواب گھر سے اسی طرح رخصت ہوئے جیسے لڑکی روتی پیٹتی سسرال جاتی ہے۔ بیگمیں روئیں، نواب روئے، مامائیں، مغلانیاں روئیں اور بس سلطنت کا خاتمہ ہو گیا۔"

لیکن پورے افسانے میں اس تاریخی اور تہذیبی المیے کی دردناک پرچھائیاں لہراتی ہوئی نظر آتی ہیں "کفن" کی طرح اس کہانی کی بنیادی تکنیک بھی IRONIC (طنزیہ) ہے اور گھیسو اور مادھو کی طرح مرزا سجاد علی اور میر روشن علی بھی کھوکھلے ہو چکے ہیں۔ وہاں انسان DEBASE ہو چکا ہے تو یہاں وہ از کار رفتگی کی انتہا کو پہنچ کے بے وقعت ہو چکا ہے۔ اس میں SARDONIC لہر بھی ہے یعنی تمام ہندوستانی رجواڑے، غیر ملکی سامراجی نظام کی بساط پر شطرنج کے مہروں سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے تھے، اور معاشرے کی حالت یہ تھی:

> "صبح سویرے دونوں دوست ناشتہ کر کے بساط بچھا کر بیٹھ جاتے تھے۔ مہرے سج جاتے اور لڑائی کے داؤ پیچ ہونے لگتے۔ پھر خبر نہ ہوتی تھی کہ کب دوپہر ہوئی کب شام۔ گھر کے اندر سے بار بار بلایا جاتا کہ "کھانا تیار ہے" یہاں سے جواب ملتا "چلو آتے ہیں، دسترخوان بچھواؤ۔" یہاں تک کہ باورچی مجبور ہو کر کمرے ہی میں کھانا رکھ جاتا تھا اور دونوں دوست دونوں کام ساتھ ساتھ کرتے تھے۔"

اس زوال آمادہ معاشرے میں حرم کی جو حالت تھی، پریم چند نے اس کی قلعی متضاد کیفیتوں اور کرداروں کو ابھار کر کھولی ہے۔ ایک واقعہ تو وہ ہے جب مرزا سجاد علی کی بیگم دردِ سر کے

بہانے سے مرزا صاحب کو اندر بلاتی ہیں، ان کے پیچھے میر صاحب حسب ضرورت دو چار مہرے تبدیل کر دیتے ہیں اور اپنی صفائی جتانے کے لیے باہر چبوترے پر چہل قدمی فرمانے لگتے ہیں۔ بیگم صاحبہ غصے میں تو تھیں ہی، وہ اندر پہنچ کر بازی الٹ دیتی ہیں اور مہرے پھینک دیتی ہیں۔ ان بیگم میں زندگی باقی ہے۔ دوسری طرف میر صاحب کی بیگم ہیں جنھیں میر صاحب کا گھر سے دور رہنا ہی راس آتا ہے۔ وہ ان کے شطرنج کھیلنے کا گلا نہیں کرتیں بلکہ کبھی کبھی انھیں دیر ہو جاتی ہے تو انھیں یاد دلا دیتی ہیں۔ لیکن مرزا کے یہاں سے نکالے جانے کے بعد جب بساط میر صاحب کے گھر جمنے لگتی ہے تو میر صاحب کی دائمی موجودگی سے بیگم صاحبہ کی آزادی میں ہرج واقع ہوتا ہے۔ آخر وہ سازش کرتی ہیں اور بادشاہی فوج کا گھڑ سوار افسر میر صاحب کا نام پوچھتا ہوا آ پہنچتا ہے۔ اس طلبی سے میر صاحب کے ہوش اڑ جاتے ہیں کیونکہ "حضور میں طلبی سے خدشہ ہے، کہ شاید کہیں مورچہ پر جانا پڑا تو بے موت مریں گے" دونوں دوستوں میں یہ ٹھیرتی ہے کہ گھر پر مت ملو۔ اس کے بعد سے گومتی کے پاس کسی ویرانے میں نقشہ جمنے لگتا ہے، ادھر بیگم بھروپ بھرنے پر سوار کی پیٹھ ٹھونکتی ہیں اور چھپ چھپ کر داد عیش دینے لگتی ہیں۔ پریم چند کی فن کارانہ چابک دستی آخری منظر میں اپنے کمال پر ملتی ہے۔ اور طنز کا نشتر اس سیاسی اور معاشرتی زوال کی تہہ میں اتر جاتا ہے۔ IRONY میں الفاظ کے اصل معنی سے بالکل الٹے مراد لیے جائیں، تو طنز کی جمالیاتی معنویت کھلتی ہے: دونوں دوست بغل میں چھوٹی سی دری دبائے، ڈبے میں گلوریاں لیے، گومتی پار ایک پرانی ویران مسجد میں جا بیٹھتے۔ راستے میں چلم، تمباکو لیتے، پھر انھیں دین دنیا کی فکر نہ رہتی۔ کشت، شہ، مات کے سوا ان کے منہ سے کوئی اور کلمہ نہ نکلتا۔ معنویت کو شدت عطا کرنے کے لیے پریم چند محض اشارتاً اس سیاسی کھیل کا ہلکا سا ذکر کر دیتے ہیں جو انگریز کھیل رہا تھا، جس میں شہ سامراج کی تھی اور مات ہندوستان کی۔ اس لحاظ سے یہ کہانی "کفن" اور "پوس کی رات" کی طرح کفایت لفظی سے بھی متصف ہے جس کا پریم چند اکثر و بیشتر زیادہ خیال نہیں رکھتے۔ دونوں دوست کھنڈر میں بیٹھے بازی کھیل رہے ہیں، اچانک کمپنی کی فوج سامنے سے آتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ مرزا صاحب بار بار انگریزی فوج کی دہائی دیتے ہیں، لیکن میر صاحب کو سوائے شطرنج کے کسی چیز کا ہوش نہیں۔

مرزا: آپ بڑے بیدرد ہیں واللہ ایسا حادثہ جانکاہ دیکھ کر آپ کو صدمہ نہیں ہوتا! ہائے غریب واجد علی شاہ ——

میر: پہلے اپنے بادشاہ کی جان بچائیے پھر نواب صاحب کا ماتم کیجیے گا۔ یہ کشت اور یہ مات۔ لانا ہاتھ۔"

اس کے بعد پریم چند نے صرف اتنا لکھا ہے:

"نواب کو لیے ہوئے فوج سامنے سے نکل گئی۔"

آخر شام ہو جاتی ہے۔ سلطنت اودھ پر سورج غروب ہو چکا ہے۔ "مسجد کے کھنڈروں میں چمگادڑوں نے چیخنا شروع کیا۔ ابابیلیں آ آ کر اپنے گھونسلوں سے چمٹیں۔ اور دونوں کھلاڑی بازی پر ڈٹے ہوئے تھے۔ گویا دو خون کے پیاسے موت کی بازی کھیل رہے ہوں۔" یہ موت کی بازی شخصی بھی ہے، سماجی بھی، سیاسی بھی اور تاریخی بھی۔ اس سارے حصے میں شدت سے طنزیہ تکنیک برتی گئی ہے۔ ان میں لفظ صرف لفظ نہیں، ایک سماجی زوال اور تاریخی المیے کا اشاریہ ہیں۔ ان میں وہ معنیاتی تہہ داری اور گہری تخلیقیت ہے جو کسی بھی سچائی کو فن کی سطح پر لافانی کر دیتی ہے۔ دونوں بار بار چالیں چلتے ہیں، بدلتے ہیں، لیکن بازی تو مات ہو ہی چکی ہے، آخر تو تکرار ہوتی ہے، تکرار بڑھتی ہے۔ معاملہ باپ دادا کی عزت آبرو تک پہنچتا ہے۔ زنگ خوردہ تلواریں نکل آتی ہیں۔ دونوں پینترے بدلتے ہیں، چھپا چھپ کی آواز آتی ہے، دونوں زخم کھا کر گرتے ہیں، اور تڑپ تڑپ کر جان دے دیتے ہیں۔ اس عبرت ناک منظر کی تہہ میں ایک شدید کرب اور روح فرسا طنز ہے:

"اپنے بادشاہ کے لیے جن کی آنکھوں سے ایک بوند آنسو کی نہ گری انھیں
دونوں آدمیوں نے شطرنج کے وزیر کی حفاظت کے لیے جان دے دی۔
اندھیرا ہو گیا تھا۔ بازی بچھی ہوئی تھی۔ دونوں بادشاہ اپنے اپنے تخت پر
رونق افروز تھے... چاروں طرف سناٹے کا عالم تھا۔ کھنڈر کی بوسیدہ
دیواریں، خستہ کنگورے اور مینار ان لاشوں کو دیکھتے تھے اور سر دھنتے تھے۔"

کون نہیں جانتا کہ ان لاشوں میں اور وسط انیسویں صدی کے ہندوستانی معاشرے میں کیسا گہرا معنوی رشتہ ہے، یا کھنڈر کی بوسیدہ دیواریں اور شکستہ کنگورے اور مینار، کیا لڑکھڑاتی ہوئی اور معدوم ہوتی ہوئی مغلیہ سلطنت کی یاد نہیں دلاتے؟ یا جو بادشاہ

اپنے اپنے تخت پر رونق افروز تھے "کیا وہ کاٹھ کے مہرے نہیں تھے ؟ "شطرنج کے وزیر" اور جانِ عالم میں جو تطبیق کی گئی ہے، وہ شدید طور پر جتنی دردناک ہے، اتنی ہی طنزیہ بھی ہے، اور یہی اس فن پارے کی کامیابی کی دلیل ہے۔ "اندھیرا" غروب کی علامت ہے۔ کہانی کے آخر میں "بازی" مات ہو چکی ہے لیکن "بساط بچھی" رہتی ہے۔ یہ زندگی کی بساط ہے جس پر بازی مات ہو کے بھی مات نہیں ہوتی اور جس پر ہار جیت کا کھیل برابر جاری رہتا ہے۔

یہ ساری بحث "پوس کی رات" کے ذکر کے بغیر نامکمل رہے گی۔ اس کہانی میں بھی پریم چند نے ایک بڑی دردناک صورت حال کو سفّاکانہ معروضیت کے ساتھ پیش کیا ہے اور زمینداری کے لگائے ہوئے گھاؤ کو طنز کے نشتر سے کریدا ہے۔ یہ کہانی بھی IRONY کی سطح پر سانس لیتی ہے۔ پلاٹ کی تعمیر اور مکالموں کو ایک کے بعد ایک بُنا ہی اس طرح گیا ہے کہ ایسی صورت حال سامنے آئے جو بنیادی طور پر طنزیہ ہو، لیکن اس سے پیدا ہونے والا تاثر انسان کی بے بسی اور مجبوری کے درد سے دل کو تڑپا دے۔ شروع میں ہلکو جس طرح اپنی بیوی کو ڈانٹ ڈپٹ کے اور بہلا پھسلا کے کمبل کے لیے جمع کیے ہوئے تین روپے شہنا کو دے دیتا ہے، پوس کی کڑکڑاتی سردی روح کو وہیں سے جکڑنے لگتی ہے۔ ہلکو جس طرح بار بار منّی سے خوشامدانہ لہجے میں بات کرتا ہے اور منّی جس طرح چمک کے بولتی ہے اور شدت آمیز رویّہ اپناتی ہے، اس سے "بلیدان" میں گردھاری کی بیوی "سوبھاگا" کی، اور "گئو دان" کی دھنیا کی یاد تازہ ہو جاتی ہے جو اپنے تیز طرار لہجے سے سماج کے استحصالی طبقوں کو برہنہ کر دیتی ہیں۔ کیا یہ واقعہ نہیں کہ پریم چند کے کرداروں میں اگر کہیں جان دکھائی دیتی ہے تو صرف عورتوں میں۔ ناانصافیوں سے لڑنے کی کسی میں سکت ہے تو عورتوں میں، یا احتجاج یا سنگھرش کا کوندا لپکتا ہے تو انھیں کرداروں میں جو اگرچہ حیاتیاتی طور پر کمزور ہیں، لیکن ان کے اندر کے انسان نے ابھی دم نہیں توڑا، یا حالات کے جبر نے انھیں ابھی پاش پاش نہیں کیا:

"میں کہتی ہوں تم کھیتی کیوں نہیں چھوڑ دیتے۔ مر مر کر کام کرو، پیداوار ہو تو اس سے بلاقی ادا کرو، چلو چھٹی ہوئی۔ باقی چکانے کے لیے ہی تو ہمارا جنم ہوا ہے ــــــ میں روپیہ نہ دوں گی، نہ دوں گی۔"

"تو کیا گالیاں کھاؤں ؟"

"گالی کیوں دے گا، کیا اس کا راج ہے"

آخر میں بھی وہ اسی ولولے سے کہتی ہے: "میں اس کھیت کا لگان نہ دوں گی - کہے دیتی ہوں کہ جینے کے لیے کھیتی کرتے ہیں، مرنے کے لیے نہیں۔" "کتے کی کہانی" والا کتا جو "دودھ کی قیمت" میں منگل کی رفاقت کا دم بھرتا ہے، اور "بوڑھی کاکی" میں لاڈلی کی تشفی کا باعث ہوتا ہے، وہی کتا ہلکو کے کھیت پر اس کا واحد حامی و مددگار رہے۔ ایک ایسی اندھیری رات میں جب آسمان پر تارے بھی ٹھٹھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں، ہلکو اپنے کھیت کے کنارے بانس کے کھٹولے پر پرانی گاڑھے کی چادر اوڑھے ہوئے کانپ رہا ہے، کھٹولے کے نیچے اس کا ساتھی کتا 'جبرا' پیٹ میں منھ ڈالے، سردی سے کوں، کوں کر رہا ہے۔ پچھوا ہوا جسم چیرے دیتی ہے دونوں میں سے کسی کو نیند نہیں آتی:

"ہلکو اٹھا اور گڑھے میں سے ذرا سی آگ نکال کر چلم بھری۔ جبرا بھی اٹھ بیٹھا - ہلکو نے چلم پیتے ہوئے کہا "پیے گا چلم؟ - جاڑا تو کیا جاتا ہے ہاں ذرا من بہل جاتا ہے۔"

پریم چند کی کہانیوں میں انسان اور جانور کے رشتوں کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے جو پریم چند کی کئی کہانیوں میں ملتا ہے۔ ایسے موقع پر گفتگو خموشی کی زبان سے ہوتی ہے لیکن ربطِ ذہنی اور تکلم COMMUNICATION مکمل ہے۔ ہلکو کو جب کسی طرح نیند نہیں آتی تو جبرا کو اٹھاتا ہے اور اس کے سر کو تھپ تھپا کر اسے اپنی گود میں سلا لیتا ہے۔

"کتے کے جسم سے معلوم نہیں کیسی بدبو آرہی تھی، پر اسے اپنی گود سے چمٹائے ہوئے ایسا سکھ معلوم ہوتا تھا جو ادھر مہینوں سے اُسے نہ ملا تھا۔"

یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہ تھی کہ "وہ (ہلکو) اپنی غریبی سے پریشان تھا جس کی وجہ سے وہ اس حالت کو پہنچ گیا تھا۔" پریم چند کا کچھ ٹھیک نہیں، اعلیٰ سے اعلیٰ کہانی میں بھی اِکّا دُکّا کمزور جملہ ان کے قلم سے نکل سکتا ہے۔

سردی بڑھتی ہے اور ابھی پہر رات باقی ہے تو ہلکو کھیت سے تھوڑے فاصلے پر ایک باغ سے سوکھی پتیاں بٹورتا ہے اور الاؤ روشن کرتا ہے۔ آگ کی لپٹیں درخت کے پتوں کو چھو چھو کر بھاگنے لگتی ہیں۔ تاریکی کے اتھاہ سمندر میں آگ تاپتے تاپتے آخر وہ

دونوں پاؤں پھیلا دیتا ہے۔ آخری منظر میں پتیاں جل چکی ہیں، باغیچے میں پھر اندھیرا ہے، ہلکو گرم راکھ کے پاس بیٹھا ہے، پر جیسے جیسے سردی بڑھتی جاتی ہے اُسے سستی دبائے لیتی ہے۔ دفعتاً جبرا زور زور سے بھونکنے لگتا ہے اور کھیت کی طرف بھاگتا ہے۔ ہلکو کو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جانوروں کا غول کھیت میں گھس آیا۔ کودنے، دوڑنے اور چرنے کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ پر ہلکو دل کو تسلی دیتے ہوئے کہتا ہے "نہیں جبرا کے ہوتے ہوئے کوئی جانور کھیت میں نہیں آسکتا۔ مجھے وہم ہو رہا ہے۔" جبرا بھونکتا رہتا ہے۔ اس کے پاس نہیں آتا۔ جانوروں کے چرنے کی آوازیں آتی رہتی ہیں۔ پر ہلکو اپنی جگہ سے نہیں ہلتا۔

"کیسا گرمایا ہوا مزے سے بیٹھا تھا، اپنی جگہ سے نہ ہلا۔ بالآخر اسی راکھ کے پاس زمین پر وہ چادر اوڑھ کر سو گیا۔"

یوں صورت حال کی IRONY پوری طرح نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے اور درد میں ڈوبے ہوئے طنز کے تاگوں سے پریم چند آخری منظر یوں بُنتے ہیں:

"سویرے جب اس کی آنکھ کھلی تو دیکھا چاروں طرف دھوپ پھیل گئی تھی اور مُنّی کھڑی کہہ رہی تھی "تم کہاں آکر مر گئے"، ادھر سارا کھیت چوپٹ ہو گیا۔"

ہلکو نے اُٹھ کر کہا "کیا تو کھیت سے ہو کر آرہی ہے؟"

مُنّی بولی "ہاں، سارے کھیت کا ستیاناس ہو گیا۔ بھلا ایسا بھی کوئی سوتا ہے۔" ہلکو نے بہانہ کیا "میں مرتے مرتے بچا، تجھے کھیت کی پڑی ہے۔ پیٹ میں ایسا درد اٹھا تھا کہ میں ہی جانتا ہوں۔"

جبرا منڈیا کے نیچے چت پڑا تھا۔

"جبرا ابھی تک سویا ہوا ہے، اتنا تو کبھی نہ سویا تھا۔"

جانور کی نجات آسان ہے، انسان کی مشکل۔ جبرا نے تو جان کی بازی لگائی اور حق ادا کر کے سو گیا۔ یہ انسان ہی کا مقدر ہے کہ ظلم، کمینگی، لالچ، خود غرضی اور منافع خوری کی چکّی میں پستا ہے اور اس سے ٹکر لیتا ہے، کبھی جیت ہوتی ہے کبھی مات۔ کبھی الاؤ جلاتا ہے، اندھیرے میں روشنی کرتا ہے، جسم گرماتا ہے، سردی سے مسلسل لڑتا ہے اور اس پر فتح پاتا ہے، لیکن جسم کی گرمی سے چت بھی ہو جاتا ہے۔ بڑی سے بڑی جد و جہد

یا لڑائی میں ایک لمحہ ایسا آسکتا ہے جب انسان جو طاقت اور کمزوری یا حوصلے اور بزدلی کا ملا جلا مرقع ہے، سپر ڈال دیتا ہے اور موت کو سر سے گزرنے دیتا ہے۔ انسان کی زندگی میں گرمی اور سردی، اندھیرے اور روشنی اور زندگی اور موت بس یہ تاک جھانک یوں ہی جاری ہے۔ فصل اگانے، اُسے پال پوس کر بڑا کرنے کے بعد جب یہ پک چکی ہے اور کٹنے کو تیار ہے، اسے اپنی آنکھوں کے سامنے برباد ہوتے دیکھنا اور کچھ نہ کر سکنا ایک ایسی دردناک طنزیہ صورت حال ہے جو حالات کے جبر کو بے نقاب کر دیتی ہے۔ پریم چند کی دردمندی اور انسان دوستی وہاں زیادہ کامیاب ہے جہاں انھوں نے بالواسطہ طور پر پلاٹ کو ایسی صورتِ حال سے تعبیر کیا ہے جو IRONY کا عنصر رکھتی ہو اور کرداروں کے برتاؤ اور عمل کو طنز کے تیروں سے زبان دی ہو۔

ان چند افسانوں کے ذکر سے اتنا تو ثابت ہو ہی جاتا ہے کہ پریم چند انسانی نفسیات کا شعور رکھتے تھے۔ ان کے پاس صرف ایک دردمند اور انسان دوست دل ہی نہیں، حقیقت کو پہچاننے والی نظر اور اسے بیان کرنے والا قلم بھی تھا۔ سچا فن کار جس طرح حقیقت کی بازیافت کرتا ہے، تخیل کی سطح پر اس سے جس طرح چراغ روشن کرتا ہے اور گزراں حقیقت کی تقلیب کر کے اسے جس طرح فن کارانہ چابکدستی سے تخلیقی سطح پر زندۂ جاوید کر دیتا ہے، پریم چند کے یہاں اس کی مثالوں کی کمی نہیں۔ وہ اخلاقیات اور جذبات سے ہٹ کر بھی دیکھ سکتے تھے۔ انھوں نے حق و انصاف، عدل و شجاعت، دھرم کرم اور سماج سیوا کے جو آدرش تراشے ہیں، انھیں بعض جگہ اپنے ہی کرداروں کے ہاتھوں ریزہ ریزہ ہوتے ہوئے بھی دکھایا ہے۔ اس کے لیے جس فن کارانہ ہمت اور بے دردی کی ضرورت ہے، وہ بھی ان میں تھی۔ اُنھوں نے بے لاگ حقیقت نگاری بھی کی، گہرے طنز سے بھی کام لیا اور نہایت سفاکی اور بے رحمی سے IRONY کی تعمیر و تشکیل کا حق بھی ادا کیا۔ تاہم اُن کی ابتدائی اور بہت سی بعد کی کاوشوں کا غالب رجحان اخلاقی اور اصلاح پسندانہ ہے، اس الزام سے پریم چند کس طرح بری قرار دیے جا سکتے ہیں؟ اس مضمون کے شروع میں ہم نے پریم چند کے بارے میں شرت بابو کی رائے نقل کی تھی۔ شرت بابو کو بنگالی میں نفسیات کی ترجمانی اور سماجی حقیقت نگاری کی جو روایت ملی تھی، وہ خاصی وسیع تھی۔ پریم چند اتنے خوش نصیب نہیں تھے۔ انھوں نے خود زمین صاف کی، خود بیج ڈالا اور خود فصل اُگائی

ہندی اردو دونوں زبانوں میں ناول اور افسانے کا یہی حال تھا۔ داستانوں اور شرر و سرشار و نذیر احمد کے بعد یہ بہت بڑا قدم تھا۔ اتنا بڑا قدم جس کے تین ڈگ میں وامن نے ساری سرشٹی ناپ لی تھی۔ پریم چند کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے ایک پوری نئی کائنات کو، ایک بالکل نئے انسان کو اردو ہندی فکشن میں داخل کیا۔ ہاں وہ اتنے بڑے انقلابی نہیں تھے کہ کسی سطح پر کوئی سمجھوتا نہ کرتے۔ انھوں نے دھیرے دھیرے چلنا سیکھا تھا، اُن کی اخلاقیات متوسط طبقے کی اخلاقیات تھی، چنانچہ اس کی مہر اُن کی تخلیقات پر لگی ہی تھی۔ شاید اس سے بچنا اُن کے لیے ممکن بھی نہ تھا۔ وہ جنوں اور پریوں کے قصّوں سے دھرتی کی کوکھ، کھیت کھلیان، جھونپڑی اور مَنڈیا تک آئے تھے، اور شہزادے شہزادیوں سے غریب، نادار، مفلس اور بے سہارا، ہل جوتنے اور مزدوری کرنے والے، پھٹی چادر پہن کر گزر بسر کرنے والے انسانوں اور ہاتھ چاٹنے اور ساتھ نباہنے والے جانوروں تک آئے تھے۔ اس عہد میں اس سے زیادہ جوکھم لینا اُن کی تو کیا، اردو ہندی میں شاید کسی دوسرے کے بس کی بات بھی نہ تھی۔ پریم چند نے ساری زندگی راہ کے کانٹے نکالنے میں گزاری۔ اردو کی بھی خدمت کی اور ہندی کی بھی۔ ہندی میں لکھا تو اردو میں بھی ساتھ ساتھ شائع کیا۔ بعد میں آنے والوں نے جن بنیادوں پر اردو ہندی افسانے اور ناول کا ایوان تعمیر کیا ہے، وہ بنیادیں پریم چند ہی کی رکھی ہوئی ہیں۔ پریم چند کا ذہنی، فکری اور فنی ارتقا برابر جاری رہا۔ وہ داستان کی فضا سے نکل کر شجاعت و مردانگی کی راجپوتی فضا میں آئے اور پھر اس سے بھی آگے قدم بڑھا کر انھوں نے وطن کے درد کو سمجھا، تحریک آزادی کی تڑپ بھی محسوس کی، اور انسان کو بھی پہچاننا سیکھا۔ اس میں انھوں نے پچھلے آدرشوں سے بھی مدد لی، گاندھی واد کو بھی آزمایا اور اشتراکیت کا بھی سہارا لیا۔ لیکن ایک سچے فن کار کی طرح وہ آگے بڑھنا، ردو قبول کرنا اور ٹھکرانا اور اپنانا جانتے تھے۔ اپنے اس حق سے وہ کبھی دست بردار نہیں ہوئے، ان کے فن کی سب سے بڑی سچائی یہ ہے کہ انھوں نے ہمیشہ اپنے آپ کو OUTGROW کیا اور اپنے تخلیقی سفر کے دوران وہ کبھی کسی ایک نقطے یا دائرے کے اسیر نہیں رہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ اگر عمر نے اُن سے وفا کی ہوتی تو اپنے آئندہ تخلیقی سفر میں کیا "کفن" کی معروضیت کے بعد وہ رومانی انقلابیت کے پروں سے پرواز کرتے یا کھردری حقیقت پسندی کا حق ادا کرتے؟

(دسمبر ۱۹۸۰ء)

حامدی کاشمیری

پریم چند کی تعینِ قدر کا مسئلہ

اردو میں پریم چند کے بارے میں جو تنقید ملتی ہے، وہ اتنی غیر وقیع، محدود اور تعمیم زدہ ہے کہ اُن کے فنّی شعور کی ماہیت اور انفرادیت کے بارے میں کوئی رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔ اُن کی عظمت کا ذکر تو بار بار ہوا ہے لیکن اُن کی عظمت کے اصلی محرکات یا اسباب کی نشاندہی کی گئی ہے نہ اس کا تعین کیا گیا ہے، جو چند اسباب بار بار دہرائے گئے ہیں، وہ اتنے غیر فنّی، سطحی اور بودے ہیں، کہ اُن کی فن کارانہ حیثیت ہی مشکوک ہونے لگتی ہے، مثلاً یہ لکھا گیا ہے کہ پریم چند گاؤں میں پیدا ہوئے ہیں، انھوں نے افلاس زدہ زندگی گزاری ہے، اس لیے ہندوستانی دیہات کی سچّی تصویر کشی کرنے پر قادر رہیں، یہ بات بھی بار بار کہی گئی ہے کہ پریم چند نے حقیقت نگاری کی روایت قائم کی۔ سردار جعفری نے لکھا ہے کہ پریم چند سے ہی حقیقت نگاری کی بنیاد پڑ گئی ہے، یہ دونوں باتیں اتنی تکرار اور شدّت سے کہی جارہی ہیں کہ کبھی کبھی یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ ہو نہ ہو پریم چند کا قصرِ عظمت اِن ہی دو باتوں پر مبنی ہوگا، حالانکہ امر واقعہ یہ ہے کہ یہ باتیں فن کار کی ذہنی پرداخت میں اپنا حصّہ ادا کرتی ہیں، مگر اُس کی عظمت کا موجب نہیں ہوسکتیں۔

فن کار کا گردوپیش کے ماحول سے قریبی اور گہرا رابطہ پیدا کرنے کا رویّہ اس کی ذکی الحسی، تاثر پذیری اور گہرے مشاہدے کو ظاہر تو کرتا ہے، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ ماحول کے حالات و واقعات کا خودکار ترسیلی آلہ بن کے رہ جاتا ہے، یہ کام سماج کا کوئی دوسرا رکن مثلاً مورخ، صحافی یا ماہر سماجیات بہتر طریقے سے انجام دے سکتا ہے۔ فن کار، اپنے ماحول کا پروردہ ہونے کے باوجود تخیلی سطح پر اس سے اپنا رشتہ منقطع کرتا ہے، اس کے فن میں نمو کرنے والے واقعات یا کردار حقیقی ماحول سے عدمِ تعلق کی بنا پر ہی اپنے فنّی وجود کی سچائی کا احساس دلاتے ہیں۔ اس لیے پریم چند کا دیہاتی ماحول کے قریب رہ کر اس کی ہو بہو تصویر کشی

کرنا، جیساکہ انھوں نے اکثر افسانوں میں کیا ہے، اُن کی عظمت کا سبب قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جن افسانوں میں انھوں نے کسان، مزدور، سیٹھ، ساہوکار، دفتری، سادھو، شوہر، بیوی، یا ڈاکٹر کی ایسی تصویریں ابھاری ہیں، جو بے کم و کاست حقیقی ہیں، اُن کے نمائندہ افسانے قرار نہیں دیے جا سکتے۔

اِس بات پر بھی غور کیجیے کہ چونکہ اپنے عہد کے سیاسی، سماجی یا تہذیبی حالات کی من و عن عکاسی فن کار کے ذہن کو معاصرت کی حد بندیوں میں اسیر کرتی ہے، اس لیے پریم چند کے یہاں صرف اپنے عہد اور ماحول سے وابستگی ہی کو اُن کی عظمت کا سنگِ بنیاد قرار دینا کہاں تک صحیح ہے؟ آج کے دور میں، جبکہ بدلتے ہوئے سیاسی، سماجی اور صنعتی حالات کے تحت ملک کی دیہی زندگی خارجی اور باطنی اعتبار سے خاصی تغیر آشنا ہو گئی ہے، پریم چند کی کیا معنویت رہ جاتی ہے؟ ظاہر ہے کہ اُن کی تعیینِ قدر کے لیے اسی نقطۂ نظر یعنی وہ اپنی عصری زندگی کے ترجمان ہیں، پر اصرار کرنے کا مطلب یہ ہے کہ ان کو عہدِ رفتہ کا ادیب سمجھا جائے۔

جہاں تک اُن کی حقیقت نگاری کا تعلق ہے، یہ بھی خارجی یا داخلی کسی اعتبار سے بھی اُن کے تخلیقی ذہن کی یافت و استحکام میں دستگیری نہیں کر سکتی، فن حقیقت نگاری سے وجود میں نہیں آتا؛ یہ دراصل، شخصی سطح پر تخلیقی سرجوش کی کیفیت میں، حقیقت کی تشدید یا تقلیب کے تحت متشکل ہوتا ہے، یہ وہ تنقیدی تصور ہے جو اوپر سے لادا نہیں گیا ہے، بلکہ فن کے اعلیٰ اور زندہ نمونوں سے برآمد ہوا ہے۔ اِسی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو پریم چند کے وہ افسانے جو حقیقت نگاری کے ضابطوں کے تحت لکھے گئے ہیں، اُن کی عظمت کو تو منوانے سے رہے، ان کی خلاقانہ قوت ہی کو دھندلا کرتے ہیں۔

قبل اس کے کہ ہم یہ دیکھیں کہ پریم چند کے فن یا ان کی عظمت کی تعیینِ قدر کے مسئلے کا ممکنہ حل کیا ہے۔ یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ افسانہ کی صنف بھی تخلیقی اعتبار سے کم و بیش اُن ہی اصولوں اور ضابطوں کی مرہون ہے، جو شعر کے لیے لازمی ہیں۔ کلینتھ بروکس نے لکھا ہے "شعر سے فکشن کی جانب جاتے ہوئے نقّاد کو اپنے طریقوں میں بنیادی تبدیلیاں کرنے کی ضرورت نہیں۔" افسانہ نگار بھی بنیادی طور پر ایک تخلیقی فن کار ہے، وہ بھی تخلیقی ذہن سے کام لے کر زندگی کے تجربات کو فنّی شکل عطا کرتا ہے اور تکمیل یافتہ افسانہ نادیدہ حقیقت کا انکشاف کرتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس کا دائرہ کار یا ہیئتی یا لسانی برتاؤ شاعر کے طریقۂ کار سے مختلف

ہوسکتا ہے، لیکن منتہائے مقصد ایک ہی ہے ــــ یعنی زندگی کی تخیّلی تشکیل۔ افسانے کے اس تخلیقی تفاعل کے پیشِ نظر پریم چند کے یہاں سینکڑوں افسانوں میں سے معدودے چند افسانے ہی ایسے ملیں گے جو ہمارے لیے لائقِ توجہ ہیں۔ ایسے افسانے تعداد میں کم سہی، مگر یہی گنے چنے افسانے پریم چند کی اہمیت کے نقوش روشن کر سکتے ہیں، اور یہی افسانے فکشن کی آبرو ہیں۔

پریم چند کی عظمت کی تفہیم و تحسین کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ مثلاً یہ دیکھا جائے کہ اُن کے فن میں عصریت سے ماورا ہو کر آفاقیت کے کیا امکانات ہیں۔ یا ان کے یہاں افسانے اور ناول دونوں میں موضوعات کی بوقلمونی اور وسعت کی نشاندہی کی جائے؛ یا یہ دیکھا جائے کہ انھوں نے انسان کے اندرون میں اُتر کر کتنے لاشعوری اور نفسیاتی واردات کا احاطہ کیا ہے یہ سبھی عناصر فن کار کی عظمت کے تصور کو قائم کر سکتے ہیں، اور پریم چند کی تحریروں میں ان سب کی نہیں، تو اِن میں سے بعض عناصر کی موجودگی کے بارے میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں۔ مثال کے طور پر اُن کے افسانوں میں سماج کے ہر طبقے خصوصاً نچلے اور متوسط طبقے کے کرداروں کی ریل پیل ہے۔ کسان، زمیندار، سیٹھ، ساہوکار، مہاجن، کلرک، تانگہ بان، وکیل، ماسٹر، پنڈت، سادھو، برہمن، چمار، مولوی، غرض سماج کا کونسا فرد ہے جو ان کی نظروں سے اوجھل ہے؟ ان سارے لوگوں کے ذہنی، معاشی اور سماجی مسائل ہیں؛ ان کے دکھ سکھ ان کے ظاہر و باطن کے وقوعات ــــ اِن سب سے اُن کی وابستگی اور اس وابستگی کے نتیجے میں مختلف النوع اور متضاد جذبات و احساسات کی روشن تھرتھراہٹیں اُن کے ذہن کے غیر معمولی پھیلاؤ اور تاثر پذیری کو ظاہر کرتی ہیں۔ تاہم اِس عنصر (یا دیگر عناصر) کی اہمیت بنیادی طور پر اس فنّی اصول سے مشروط ہے کہ فن خارجی حقیقت کی نہیں، بلکہ ایک نادیدہ حقیقت کو خلق کرتا ہے، اور یہ فنّی عمل اتنا واضح ہے کہ فن کا اکتشافی کردار مسلّم ہو جاتا ہے، پریم چند نے ایسے افسانے (تعداد میں کم سہی)، لکھے ہیں، جو ایسے عناصر پر محیط ہیں، جو فن کے ایسے تصور سے منسلک ہیں۔ اس مختصر سے مقالے میں میری یہ کوشش ہوگی کہ ان عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے ان کے تخلیقی ذہن کے تفاعل پر غور کیا جائے۔ میرا خیال ہے کہ اس طرح سے ان کی عظمت کی تعیّنِ قدر کے لیے بنیاد فراہم کرنے میں مدد ملے گی۔

تو پھر ہم کہاں سے ابتدا کریں؟

آیئے ہم یہ دیکھیں کہ پریم چند کے افسانوں میں بالعموم کیا ہوتا ہے۔ اُن کے یہاں واضح طور پر

موضوع کی برتری اور منصوبہ بندی کا احساس ملتا ہے، وہ زندگی یا سماج کے کسی مسئلے کو اپنا موضوع بناتے ہیں، اور طے شدہ موضوع ہی افسانے کی تشکیل کے دوران اُن کے ذہن پر حاوی رہتا ہے۔ تقسیم وطن کے بعد بعض ایسے افسانے لکھے گئے جو موضوعیت کے شعوری برتاؤ سے انحراف کی مثال پیش کرتے ہیں اور سیّال داخلی تجربے کی بازیافت کرتے ہیں۔ تاہم اِس رجحان کے فروغ کا یہ مطلب نہیں کہ تقسیم سے پہلے کے افسانوں، جن میں روایتی انداز سے موضوع کا شعوری برتاؤ ملتا ہے، مسترد کیا جائے۔ ہم فن کار کے ان طریقوں یا ہتھیاروں سے تعرض نہیں کرتے جو وہ تکمیلِ فن کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ تنقیدی نقطہ نظر سے ہمیں تکمیل یافتہ فن سے ہی واسطہ رہتا ہے۔ کوئی شاعر غزل کہتے ہوئے ردیف و قافیہ سے اپنا تخلیقی سفر شروع کرتا ہے، یا ردیف و قافیہ کو داخلی تجربے کا تابع کرتا ہے، یہ تخلیقی عمل کی باتیں ہیں۔ ہمارے لیے مطلب کی بات یہ ہے کہ تکمیل شدہ غزل کو پرکھیں، اِسی طرح افسانہ میں دیکھنا یہ ہے کہ یہ تخلیقیت کا حق ادا کرتا ہے یا نہیں پریم چند کے بیسیوں ایسے افسانے ہیں، جن پر موضوع حاوی ہے۔ وہ سماجی برائیوں، طبقاتی نظام کی خرابیوں، انسانی اعمال کے نتائج و عواقب اور نفسیاتی محرومیوں کو افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ یوں تو وہ چابکدستی سے کردار و واقعہ سے بھی مدد لیتے ہیں اور قصہ پن کی چاشنی سے بھی کام لیتے ہیں، لیکن وہ افسانہ بن پاتے ہیں؟ ایسے افسانوں میں وہ واضح، معیّن اور ٹھوس اخلاقی یا سماجی نظریے کے تحت کہانی کو اپنی مرضی کے تابع کرتے ہیں تاکہ لوگوں پر ان کا نظریہ واضح ہو۔ نتیجے میں افسانے سے اس کا آزاد اور خود مختارانہ وجود چھن جاتا ہے، اور افسانہ چوں چوں کا مربّہ بن کر رہ جاتا ہے، ایسی مقصدی کہانیوں کے انبار لگانے سے پریم چند نے کوئی مفید کام انجام نہیں دیا ہے۔

تاہم اُن کے یہاں ایسے گنے چنے افسانے موجود ہیں، جو موضوعیت کے باوجود تخلیقی حسن رکھتے ہیں۔ یہی وہ افسانے ہیں جو اُن کی فن کارانہ قوت کے مظہر ہیں۔ ایسے افسانوں میں اُن کے کردار گرد و پیش کے ماحول کے جانے پہچانے کردار ہونے کے باوجود اپنے انوکھے پن کا احساس دلاتے ہیں۔ افسانہ نگار کا کمال یہ نہیں کہ وہ ایسے کردار پیش کرے جو مانوس ہوں اور جانے پہچانے ہوں، اور شروع سے آخر تک معمولیت کی فضا کو قائم رکھیں۔ اس کا کمال یہ ہے کہ کرداروں کے عمل اور ردّ عمل، ان کے جذباتی اور ذہنی رویّے انسانی سچائی رکھتے ہوئے بھی مانوس اور عامتہ الورود نہ ہوں، بلکہ غیر معمولی اور انوکھے ہوں، اور افسانوی

واقعات کے تحت ایسی کروٹ لیں کہ کسی غیر متوقع صورتِ حال کا انکشاف ہو جائے، تاکہ قاری حیرت اور مسرت سے دوچار ہو۔ فاکنر کی کہانی A ROSE FOR EMILY میں ایملی قصبے کے لوگوں سے الگ تھلگ زندگی گزارتی ہے، لوگ اس کے اکیلے پن پر ترس کھاتے ہیں وہ ایک یا دو بار اپنے عاشق سے ملتی ہے اور پھر اس کا عاشق غائب ہو جاتا ہے۔ اس کا نوکر بھی غائب ہو جاتا ہے، اور وہ بالکل تنہائی کی زندگی گزارتی ہے۔ کہانی کے خاتمے پر جب وہ مرجاتی ہے تو لوگوں کو یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اس نے ایک مقفل کمرے کو حجلۂ عروسی کی طرح سجایا ہے۔ اور وہاں بیڈ پر اس کے عاشق کا ہڈیوں کا پنجر پڑا ہے، آثار سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنے عاشق کو قتل کر کے اس کی بوسیدہ لاش کے ساتھ برسوں تک سوئی ہے۔ پریم چند کے یہاں بھی بعض ایسے کردار ملتے ہیں، جو بظاہر عام سے انسان ہیں۔ مگر جو تخیلی صورتِ حال سے منسلک ہو کر اپنے ظاہری اعمال یا باطنی وقوعات کی بنا پر غیر معمولی اور انوکھے بن جاتے ہیں۔ چنانچہ گھیسو اور مادھو (کفن)، کسم (کسم)، مسٹر مہتا (ریاست کا دیوان)، فتح چند (استعفیٰ) اور لالہ جیون داس (دستِ غیب)، کے کردار عام لوگوں کی ناداری، کمزوری، ضعیف الاعتقادی، بزدلی اور ندامت کی نمائندگی کرنے کے باوجود اپنی انفرادیت کا احساس دلاتے ہیں اُن کے چند اور افسانوں میں بھی کردار عام اور جانے پہچانے لوگوں کی طرح متعارف ہوتے ہیں۔ لیکن وہ کسی مرکزی واقعے سے متصادم ہو کر اپنی معمول کی بے جان، بے رنگ اور میکانکی زندگی سے دست بردار ہوتے ہیں۔ وہ اپنے وجود پر پڑے ہوئے عادت، رسم اور روایت کے خول کو توڑتے ہیں اور اپنے اصلی اور جبلی وجود سے آشنا ہوتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں ہم انسان کو اس کی اپنی اصلی حالت میں دیکھتے ہیں، اُسے پہچان لیتے ہیں، اور اپنی شناخت کر پاتے ہیں۔ "کفن" میں بھوک اور ناداری کی انتہا انسان کو حیوانیت اور سفاکیت کی سطح پر لے آتی ہے۔ اور وہ رشتوں کو پائے حقارت سے ٹھکراتا ہے "معصوم بچہ" میں نام نہاد انسانی شرافت کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ یہ افسانہ پڑھ کر فاحشہ عورت کی پاکدامنی اور ناجائز بچے کی معصومیت کا احساس جاگ اٹھتا ہے۔ اس قبیل کے افسانوں میں کردار بھوک، جنسی بیداری، انتقام، نفرت، حیرت اور تنہائی کے جبلی محسوسات کے زندہ پیکر بن کر اُبھرتے ہیں۔ اور مصنف کی انسانی فطرت اور جبلی وجود کے رموز کے بارے میں گہری بصیرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان کرداروں کے داخلی وجود کی نقاب کشائی کرتے ہوئے

پریم چند ایک عجیب کمپلکس اور متضاد صورتِ حال کو خلق کرتے ہیں، جو المیہ پر منتج ہوتی ہے۔ یہ کردار خارجی حالات کے دباؤ کے ردِ عمل کے طور پر اپنی جبلی قوت کا اظہار کر کے اپنی انا کی تسکین تو کرتے ہیں، مگر سماجی حقائق سے متصادم ہونے کے نتیجے میں شکست بھی ہو جاتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ بیک وقت مسرت اور غم کے متضاد جذبوں سے آشنا ہوتے ہیں یہ گویا انسان کی روحانی آزادی کی طرف ایک ایسا قدم ہے، جو اسے تباہی کے دہانے پر پہنچا دیتا ہے، پریم چند نے انسان کی یہ المناک صورتِ حال پہچان لی ہے، اور اپنی بیدار حسیت کا ثبوت دیا ہے۔ "شطرنج کی بازی" اس کی ایک اچھی مثال ہے۔ اِس افسانے میں میرزاجی اور میر صاحب جو لکھنؤ کے دورِ زوال کے نمائندے ہیں، دنیا و مافیہا سے بے خبر اپنا سارا وقت شطرنج کے کھیل میں گزارتے ہیں، یہاں تک کہ جب لکھنؤ پر انگریزی فوج سڑکوں پر آتی دکھائی دیتی ہے، تو دونوں نواب گومتی کے پار ایک ویران مسجد میں بساط بچھاتے ہیں۔ اور کھیلنے میں مگن ہو جاتے ہیں۔ کہانی کے اختتام پر دونوں میں مہرے رکھنے پر اختلاف ہوتا ہے، بات بڑھ جاتی ہے، اور دونوں غصے میں ایک دوسرے کے خاندان کو برا بھلا کہتے ہیں۔ اور ایک دوسرے پر تلواروں سے حملہ کرتے ہیں، اور تڑپ تڑپ کر جان دیتے ہیں۔ اس کہانی کے بارے میں صرف یہ کہنا کہ یہ لکھنؤ کے دورِ زوال کی مرقع کاری کرتی ہے، صحیح نہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ اس کہانی کے کردار قومی اور سیاسی سطح پر بے حس ضرور ہو گئے ہیں، لیکن اُن کے "انفرادی جذبات" جو ماحول اور حالات کی وجہ سے دبے ہوئے تھے، زندہ ہو جاتے ہیں، اور لمحاتی طور پر ہی سہی، اپنے وجود کا اثبات کرتے ہیں۔ اُن کا یہ عمل انھیں موت سے ہمکنار کرتا ہے۔ اسی طرح "ادیب کی عزت" میں قمر "استعفیٰ" کا فتح چند، "الزام" کا شیام کشور مصنوعی زندگی کے خول کو توڑ کر آزادیِ نفس کا احساس تو کرتے ہیں، مگر یہی خود اختیار کردہ راہ انھیں مایوسی اور تباہی کی طرف لے جاتی ہے۔

مصنوعی تہذیب اور شائستگی کے بوجھ کو اپنے کندھوں سے جھٹک کر یہ کردار لمحاتی طور پر ہی سہی، اپنے جبلی وجود کو پا لیتے ہیں جیسے تہذیب کے فرزند کچلنے کے درپے ہیں۔ نتیجے میں پریم چند کے یہاں علیحدگی WITHDRAWAL کی کرب انگیز صورتِ حال پیدا ہوتی ہے، یہ کردار اپنے وجود کی آگہی حاصل کر کے سماج کے لیے اجنبی ہو کر رہ جاتے ہیں :

میں چراغ ہوں اور جلنے کے لیے بنا ہوں۔

(ادیب کی عزت)

آج اُنھیں سچّی فتح کی خوشی کا تجربہ ہوا، زندگی میں یہ مسرت کبھی حاصل نہ ہوئی تھی۔
(استعفیٰ)

ایسی دنیا میں رہ کر تکلیف اور ناامیدی کے سوا اور کیا ملتا ہے۔
(الزام)

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ پریم چند کے بعض افسانوں میں اُن کی عصری حسیت کی گہرائی کا بھرپور اندازہ ہوتا ہے، اور اس کی تہہ داری انھیں ہمارے لیے بھی معنویت عطا کرتی ہے، وہ نام نہاد تہذیب اور اخلاق کے ضابطوں کے تحت انسانی شخصیت میں پیدا ہونے والے تضاد اور انتشار، جس کی نشاندہی فرائڈ نے کی ہے، کی آگہی حاصل کرتے ہیں۔ وہ انسان کے لیے اس کے جنگلی وجود کی جانب مراجعت کو ہی اس کی سچّی خوشی کا باعث گردانتے ہیں۔ "نئی بیوی" میں آشا اپنے عمر رسیدہ شوہر سے جنسی تشفی حاصل کرنے میں ناکام ہو کر رشتوں اور اخلاق کے اصولوں کو بالائے طاق رکھ کر اپنے نوجوان نوکر جگل (جو کچھ عجیب مسخرا سا، بالکل اجڈ اور دیہقانی تھا) سے کہتی ہے۔ "لالہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے، تو ذرا آجانا"۔ "معصوم بچّہ" میں پریم چند نے گنگو کے کردار میں اس ازلی انسان کی تصویر کشی کی ہے جو فطری جبلتوں اور جذبوں سے آشنا ہے، وہ ایک فاحشہ گومتی سے عشق کرتا ہے، اور اس کے عشق میں شدّت ہے، اور وہ دنیا والوں کی مطلق پروا نہیں کرتا، یہاں تک کہ وہ اپنی محبوبہ گومتی جو شادی کے بعد ہی اسے دغا دے کے چھوڑتی ہے، کے ناجائز بچّے کو اپنا بچّہ سمجھ کر پالتا ہے:

"یہ بچّہ میرا ہے، میرا اپنا بچّہ ہے، میں نے ایک بویا ہوا کھیت لیا، تو کیا اس کے پھل کو اِس لیے چھوڑ دونگا کہ اسے کسی دوسرے نے بویا تھا۔"

افسانے میں گنگو کا کردار مختلف واقعات کی مدد سے اُبھرتا ہے، اور وہ نام نہاد شرافت کے بجائے انسان کے باطن سے اگنے والی شرافت کا نمونہ بن جاتا ہے۔

پریم چند کی افسانوی تکنیک سیدھی سادھی ہے۔ واقعات کے منطقی ربط کے تحت ایک نقطۂ عروج پیدا ہوتا ہے۔ یہ ابہام کے بجائے توضیح کی روادار ہے، تاہم پریم چند کے ہاتھوں میں یہ تکنیک فن کے بعض ایسے نکات کی حامل ہو جاتی ہے کہ اس کی اثر انگیزی مسلم ہو جاتی ہے۔ یہ بات واضح ہے کہ اُن کے یہاں افسانہ تمامتر بیانیہ بن کر سامنے آتا ہے، مصنف خود کہانی کو بیان کرتا ہے، اور اکثر افسانوں میں بلا ضرورت دخیل ہو کر مقصدیت کی تبلیغ کرتا ہوا نظر آتا

ہے، اس طرح سے وہ خود افسانے کی فنی وحدت کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچاتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنے کامیاب افسانوں میں پریم چند اپنے حقیقی وجود کو تج کر، افسانے کے ایک فرضی کردار کے طور پر در آتے ہیں — یہ ایک داستان گو کا کردار ہے، جو افسانے سے الگ ہو کر بھی اس کے تانے بانے میں بُن جاتا ہے، اور اپنی سحر کاری، گمبھیرتا اور بصیرت سے افسانوی واقعیت میں جان ڈال دیتا ہے۔ "دودھ کی قیمت"، "ریاست کا دیوان" اور "شطرنج کی بازی"، اس کی مثالیں ہیں۔

دوسرا نکتہ یہ ہے کہ وہ بیانیہ کے ساتھ ساتھ تیز رفتار ڈرامائی واقعات کی مدد سے کرداروں کی باطنی کیفیات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ یہ واقعات حقیقت کا التباس پیدا کرتے ہیں اور افسانے کو کلی حیثیت سے ایک زندہ وحدت میں تبدیل کرتے ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ پریم چند افسانے کے لسانی برتاؤ میں جس اختصار پسندی، قطعیت اور ٹھوس پن سے کام لیتے ہیں اس سے افسانہ خیالی یا شاعرانہ بھول بھلیوں میں گم ہونے کے بجائے حقیقی اور ارضی سطح پر نمو حاصل کرتا ہے اور افسانے کے ابتدائی جملے سے ہی قاری کی دلچسپی قائم ہو جاتی ہے۔ اور ہر آنے والے واقعے سے اُس کے شکوک کا ازالہ ہوتا ہے، یہاں تک کہ بیانیہ بھی اثرانگیزی کی قوت سے متصف ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر "نخلِ امید" کو لیجیے، یہ کنور اور چندا کے سچے عشق کی ایک سیدھی سادی کہانی ہے۔ کنور جب بیس سال قید کاٹنے کے باوجود رہائی نہیں پاتا۔ تو قید سے بھاگ کر اس گاؤں میں اس ویرانے کے قریب آتا ہے جہاں چندا نے ایک پودے کو پانی دے دے کر ایک بڑا درخت بنایا ہے۔ کنور اس درخت کے نیچے جب ایک راہگیر سے سنتا ہے کہ چندا کی موت کے بعد ایک چڑیا درختوں کی شاخوں پر گاتی رہتی ہے، جو چندا ہی ہے، تو کنور بھی اس کے گانے کے سحر میں کھو جاتا ہے؛ اس کی موت واقع ہوتی ہے، اور پھر "رات کے سناٹے میں چڑیوں کے جوڑے کا نغمہ دور تک سنائی دیتا ہے"۔ کہانی میں چندا اور کنور کا چڑیوں میں تبدیل ہونے کا ناممکن الوقوع واقعہ کہانی کے واقعات کے پس منظر میں ممکن الوقوع ہو جاتا ہے۔ اور کہانی اپنا تاثر پیدا کرتی ہے۔

شمیم حنفی

پریم چند کی حقیقت نگاری

کسی نے ملٹن کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ ہمیشہ مقبول رہے گا، اس لیے کہ اسے کوئی نہیں پڑھتا۔ کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہوتا جا رہا ہے۔ یوں ان کی کتابیں جس کثرت کے ساتھ چھپتی اور بکتی ہیں اس سے بظاہر تو یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ انھیں پڑھنے والوں کی کمی نہیں ہے۔ پریم چند بڑے ادیب تو تھے ہی ایک STATUS SYMBOL بھی ہیں۔ اخلاقی تربیت کا ایک سہل الفہم نسخہ اور بین الاقوامی سطح پر ذہنی ہم آہنگی کے جذبات کو فروغ دینے کا کام بھی اہلِ سیاست پریم چند کے نام سے لینے لگے ہیں۔ انھیں ژید کی یہ بات کون یاد دلائے کہ اعلیٰ ترین آدرش بھی پست ہو جاتا ہے، جب سیاست اسے ہاتھ میں لے لیتی ہے۔ آخر اقبال کے ساتھ یہی کچھ سرحد کے دوسری طرف بھی ہو رہا ہے۔ پریم چند سے غیر ادبی حلقوں کی دلچسپی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ ترسیل کی الجھنیں پیدا نہیں کرتے۔ ایک زمانے میں کچھ ایسے ہی اسباب کی بنا پر ایلیٹ اور جوآئس کو ایمرسن اور والٹ وہٹ من سے کمتر ٹھہرایا گیا تھا۔ یوں ہندی اور اردو ادیبوں کا ایک حلقہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ پریم چند کی روایات کا سلسلہ ابھی ختم اور نئے امکانات کی دریافت سے خالی نہیں ہوا۔ بھیرو پرساد گپت کا خیال ہے کہ نئی ہندی کہانی کے تاریخی پس منظر کو سمجھنے کی کوئی بھی کوشش پریم چند تک واپس آئے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتی، خاص طور پر اس صورت میں کہ تجربہ پسندی کی کمان (کم از کم ہندی میں) اب ٹوٹنے لگی ہے اور سماجی سیاق میں کہانی کے مطالعے کا میلان پھر سے مقبول ہو رہا ہے۔ اپنے اس مفروضے کی تصدیق وہ اس بات سے بھی کرتے ہیں کہ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۷۶ء تک [یہ بات انھوں نے چار برس پہلے کہی تھی]، چالیس برسوں میں جتنی کہانیاں لکھی گئی ہیں ان

کی مجموعی تعداد پریم چند کی کہانیوں کے تعداد سے کم ہے اور اپنی تائید میں اگیئے کا یہ بیان بھی دہراتے ہیں کہ "پریم چند کو اب تک عبور نہیں کیا جا سکا ہے۔" نامور سنگھ تجربہ پسند کہانی کی بے ہیئتی कथाहीनता اور اس کے نتیجے میں کہانی کی فنی قدر کے ابطال अकथात्मकता کو آج ہندی کہانی کے وجود کے لیے ایک خطرہ کہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس نکتے سے بھی پریم چند کی بازیافت کا پہلو نکلتا ہے اور اس پر توجہ اس لیے ضروری ہے کہ ایک تو اس خیال کی اساس کہانی کی جمالیات پر قائم ہے، دوسرے یہ کہ نامور سنگھ نے اپنے فنی تصور کا دائرہ اتنا تنگ نہیں رکھا ہے کہ وہاں مختلف المعیار رویّوں کا دم گھٹنے لگے۔ (یہ فرض ہندی میں رام بلاس شرما اور اردو میں محمد حسن بطریق احسن انجام دے رہے ہیں) کچھ لوگوں کے نزدیک پریم چند کی وراثت سے انکار ایک گہری سازش ہے۔ اس صف کے ایک مجاہد सुधीश पचौरी کا کہنا ہے کہ "آج پریم چند کی جدوجہد ایک نیا مفہوم پانے لگی ہے اور پریم چند کے کرداروں کا سفر ابھی جاری ہے۔ دوسرے سرے پر راجندر یادو ہیں، اس اعتراض کے ساتھ کہ کسی بھی ادیب کے موضوعات کا دائرہ اور اس کے کرداروں کی دنیا بعد والوں کے لیے ناقابل تقلید ہوتی ہے، سو اُس کا ورثہ اگر کچھ ہو سکتا ہے تو بس اُس کی بصیرت۔ اور بصیرت کی سطح پر پریم چند کے مقلد اُن کے منحرفین سے بہت پیچھے ہیں۔ غرضکہ کافی گرما گرمی ہے۔ مگر اس ساری گفتگو میں پریم چند نظریات اور مفروضات کی پیکار کے ایک بہانے سے زیادہ کی حیثیت نہیں رکھتے ہیں ابھی چند دنوں پہلے دہلی میں اسی بہانے ایک بین الاقوامی سیمینار ہوا تھا جس میں روس، ہنگری، چیکوسلواکیہ، پاکستان اور اٹلی کے مندوبین نے شرکت کی تھی۔ ان میں شاعر تھے، تنقید نگار تھے، تقابلی ادب کے ماہرین تھے، جمالیات کے پروفیسر صاحبان تھے اور ان کے علاوہ نہ جانے کون کون لوگ کیا کیا مقاصد لے کر حاضر تھے۔ سامراج اور قومی ثقافت کے سوال پر تو بہت کچھ کہا گیا مگر پریم چند پر جو باتیں ہوئیں ان کی حیثیت کلیشے سے زیادہ نہیں تھی، وہی پامال رائیں، وہی فرسودہ بیانات، وہی تھکا دینے والے اعادے اور تکرار کا بے کیف اور کثیف شور۔ پریم چند کی تفہیم کے سلسلے میں کوئی نئی بصیرت، کوئی نیا رویّہ، کوئی نئی روشنی یکسر مفقود تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ پریم چند پر ایک صدی نہیں بلکہ صدیوں کی غفلت کا بوجھ ڈالا جا رہا ہے۔ حقیقت پسندانہ نتائج کی

بات تو دور رہی، سننے والے ذہین مفروضوں کی حیرت سے بھی نا آشنا رہے۔ وردی پوش خیالات کی یک رنگی ایک تھکا دینے والا تجربہ تھی! شرکا میں سے بعض نے پریم چند کو ۳۰، ۳۵ سال قبل پڑھنے اور پھر بھول جانے کا دبے لفظوں میں اعتراف کیا اور ایک صاحب نے تو یہاں تک کہا کہ بیدی اور نرائن پور کی کہانیاں سننے اور دیکھنے کے بعد پریم چند کو اب پڑھنے کی ضرورت بھی کہاں باقی رہ گئی ہے۔ تو کیا ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ پریم چند اپنی معنویت کھو بیٹھے ہیں اور یہ کہ ان کا حقیقی کارنامہ فکشن میں نہیں بلکہ فکشن کی تاریخ اور سماجی تاریخ میں ہے؟

پریم چند نے تین سو کے قریب کہانیاں لکھی ہیں۔ ان میں کچھ بہت اچھی کہانیاں ہیں، کچھ اتنی ہی معمولی۔ خیر، اس میں کوئی مضائقہ بھی نہیں کہ بڑا ادیب ہمیشہ معیار کی ایک ہی سطح قائم نہیں رکھ پاتا۔ یہ صرف اس صورت میں ممکن ہے جب طریق کار غیر فطری، مصنوعی اور میکانکی ہو۔ پریم چند کا تخلیقی سفر اس اعتبار سے کہانی کی روایت کا سفر بھی ہے کہ اس میں بقول کملیشور کہانی کے بدلتے ہوئے روپ یعنی داستان اور تصور یے سے افسانے تک بکھرے ہوئے رنگوں کی "ایک ہلکی سی جھلک" نظر آجاتی ہے۔ روپ رنگ کے اس تغیر پذیر تماشے میں سچائی کے ایک مخصوص تصور کا طلسم بھی شامل ہے۔ لیکن سچائی تو ساری انسانی کائنات ہے۔ پریم چند جن آدرشوں کی بنیاد پر اپنی تحدید کرتے ہیں انھیں ہم زیادہ سے زیادہ سچائی کے ایک دائرے کا نام دے سکتے ہیں۔ آج سے کوئی پندرہ برس پہلے شری کانت ورما نے پریم چند سے اپنے تخلیقی رابطے کا ذکر کرتے ہوئے یہ اعتراف کیا تھا:

> ایمانداری سے کہوں تو مجھے پریم چند کی کہانیوں سے زیادہ اچھی کئی مغربی کہانیاں لگتی ہیں کیونکہ آدمی کا بڑی تیزی سے انٹرنیشنلائزیشن ہو رہا ہے... انٹرنیشنلائزیشن اندر اندر بدلتی ہوئی دنیا ہے۔ کہیں بھی رہ کر کسی بھی جگہ کے آدمی سے جڑا ہوا رہا جا سکتا ہے... اسی لیے آج کی کہانی سے نام اڑتے جا رہے ہیں۔ نام رکھ دینے سے کہانی جھوٹ معلوم ہوگی۔

مگر یہ مسئلہ ایک الگ بحث کا طالب ہے البتہ اس سے گریز کی ایک راہ یہ نکلتی ہے

کہ پریم چند کے نقاد ان کی حقیقت پسندی کو بڑی اہمیت دیتے ہیں مگر اس کی ماہیت، وسعت اور حدود کے تجزیے سے بالعموم غفلت برتی گئی ہے۔ پریم چند کی حقیقت نگاری کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اسے نہ تو ہم معاشرتی حقیقت نگاری کہہ سکتے ہیں، نہ سیاسی، نہ نفسیاتی۔ ان کی حقیقت نگاری ایسی کسی بھی سطح پر اس کی شرطوں سے ساتھ نہیں نکتی۔ ان کی حقیقت نگاری اشتراکی حقیقت نگاری بھی نہیں ہے کہ باوجود حقیقت پسندانہ سطح کے ان کی کہانیوں کی دنیا مزاج اور طینت کے اعتبار سے اشتراکی حقیقت نگاری کی تردید کرتی ہے۔ وہ ایک طرح کی اجتماعیت समूहवाद کے گرویدہ تھے۔ چنانچہ نئی ہندی کہانی کے ایک نقاد کا خیال ہے کہ نئے تخلیقی رویّے سے پریم چند کے ٹکراؤ کا اصل سبب بھی یہی ہے کہ افراد کے تجربے کے بجائے ان کی توجہ گروہ کے تجربے پر تھی۔ چنانچہ نئی کہانی نے پریم چند کے اسی فرد کش رویّے کی مخالفت کی۔

پریم چند کی مثالیت پسندی حقیقت کی مادّی بنیادوں سے کسی نہ کسی نقطے پر الگ ہوجاتی ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

> میں حقیقت پسند نہیں ہوں۔ کہانی میں چیزیں جیوں کی تیوں رکھی جائے تو وہ سوانح عمری ہوجائے گی۔ دست کار کی طرح ادیب کا حقیقت پسند ہونا ضروری نہیں، وہ ہو بھی نہیں سکتا۔ ادب کی تخلیق گروہِ انسانی کو آگے بڑھانے، اٹھانے کے لیے ہوتی ہے ... مثالیت ضرور ہو لیکن حقیقت پسندی اور فطری انداز کے برعکس نہ ہو۔ اسی طرح حقیقت پسند بھی مثالیت کو نہ بھولے تو بہتر ہے۔

اس دلچسپ حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ خود فرانس میں حقیقت پسندی کی تحریک بنیادی طور پر حقیقت کی ہو بہو عکاسی کو اپنا نصب العین بناتی ہے اور ادیب سے مطالبہ کرتی ہے کہ وہ سائنسی معروضیت کے ساتھ اپنے مواد کا مطالعہ کرے اور اسے جوں کا توں پیش کردے۔ فلابیر نے اسی بات کو اپنا مطمح نظر بنایا اور اپنے ناول سلامبو میں مناظر کے استعمال کی خاطر مصر کا سفر اختیار کیا یا ایما بوواری کے جنازے کا نقشہ کھینچنے کے لیے میت کی تجہیز و تکفین سے وابستہ رسوم اور مناظر کا بار بار مشاہدہ

کیا۔ مگر اس کے بارے میں بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس نے اپنے ناولوں میں فطرت کی غلامانہ نقل کی ہے۔ پریم چند کی طرح فلابیر نے اپنے ایک خط میں اس رویے کی تردید کی ہے۔ وہ لکھتا ہے: لوگ سمجھتے ہیں کہ حقیقت پسندی مجھ پر غالب آگئی ہے جبکہ صورت یہ ہے کہ میں اس سے نفرت کرتا ہوں۔ زولا کی نیچرلزم کی تحریک بھی سماجی حقیقت کی عکاسی پر زور دیتی ہے اور ہمیشہ اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ ناول یا کہانی کی زندگی کو اس کی تمام ترجزئیات کے ساتھ پیش کرے۔ اس اصرار کے پیچھے اُس دور کا یہ تصور تھا کہ انسانی اعمال ایک طرح کے خارجی جبر کا نتیجہ ہوتے ہیں اور یہ کہ ناول کو اس تصور کی ترجمانی کرنی چاہیے۔ ایک ہی ذات میں سائنس داں اور ناول نگار کی یک جائی کا جو مطالبہ حقیقت نگاری کا یہ طور کرتا ہے اس کا مقصد یہ ہے کہ مشاہدے کے ذریعے زندگی کا سنجیدہ اور بھرپور علم حاصل کیا جائے —— ایک ایسا علم جس کے عملی مضمرات ہوں اور جو سماج کی بہتری کا سبب بن سکے۔ حقیقت پسندی کے اس تصور میں بھی رومانیت کے عناصر شامل ہو جاتے ہیں اور وہ اتنی حقیقت پسند نہیں رہ جاتی جس کا دعویٰ کرتی ہے۔ اس سلسلے میں زولا کی ایک تحریر سے اقتباس بہت اہم ہے جہاں وہ دھرتی سے مخاطب ہے اور واضح طور پر ایک رومانی لب و لہجہ اختیار کرتا ہے: "اے دھرتی، تو مجھے اپنی آغوش میں سمیٹ لے۔ اے دھرتی، تو سب کی مشترک ماں ہے، تو زندگی کا واحد مصدر ہے۔ تو لازوال ہے اور امر۔ تجھ میں دنیا کی روح گردش کرتی ہے۔"

یہاں یہ واقعہ بہت معنی خیز ہے کہ زولا دھرتی کا جو تصور پیش کرتا ہے اس میں مادّی ارضیت سے بات کہیں آگے جا پہنچی ہے۔ نیچرلزم کی تحریک کے نشیب و فراز کا مطالعہ ایک اور حقیقت سامنے لاتا ہے کہ ماحول کی عکاسی، سماجی فلاح کے تصور سے ہم آہنگی اور محنت کشوں کی زندگی کی پیش کش کے باوجود متعین معنوں میں نہ تو وہ کلیتاً فطری ہے نہ ہی حقیقی۔ وہ اتنی سائنسی بھی نہیں ہے جس کا دعویٰ کیا جاتا ہے۔ حقیقت پسند وہ صرف ان معنوں میں ہے کہ اس نے وسط انیسویں صدی میں گوتھک ROMANCE اور تمثیلی تصویروں کی روش کو چھوڑ کر کلاسیکی ضبط اور قدامت پسندانہ اخلاقیات کے خلاف بغاوت کی۔ پریم چند بھی اسی محدود مفہوم میں

حقیقت پسند کہے جا سکتے ہیں۔ انھوں نے اردو کے داستانی ادب کی ماورائیت اور اسرار سے گریز کیا اور یہ کوشش کی کہ ناول اور افسانے کے گرد و پیش کی واقعاتی کائنات سے قریب ہوں۔ اس کے کردار ہمارے سماج کے جیتے جاگتے کردار ہوں۔ داستانوں کے شہر خیال کے شہر تھے، وہ کوئی بھی شہر ہو سکتے تھے۔ ان کے انفرادی خدوخال کو تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کرنے کی کوئی کوشش نمایاں نہیں تھی۔ پریم چند کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ایسے گاؤوں کا مرقع کھینچا جو اپنی خارجی تفصیلات میں حقیقی لگتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی تمام کہانیوں کے گاؤں اتنے یکساں ہیں کہ بے چہرہ محسوس ہوتے ہیں، بالکل ویسے ہی جیسے فلم ڈویژن کی دستاویزی فلموں میں پیش کیے جانے والے گاؤں۔ پریم چند کی حقیقت پسندی زولا کی فطرت پسندی کی طرح بڑی حد تک جمہوری اور غیر جاگیردارانہ ہے۔ وہ اپنے سماج میں محنت کشوں کی زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے، پریم چند کسانوں کی زندگی کی۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ پریم چند نے مجموعی طور پر جتنے کردار خلق کیے ہیں ان میں گنتی شہری کرداروں کی زیادہ ہے مگر شہری کرداروں کی سائکی اور ان کے طبیعی نیز ثقافتی ماحول کے پیچیدہ اور گہرے منطقوں پر پریم چند کی گرفت بہت سطحی اور کمزور تھی اس لیے یہ کردار ان کی تخلیقی شناخت کا وسیلہ نہ بن سکے۔ حقیقت پسندی کے تمام دبستانوں کا رخ سماج کی طرف رہا ہے اور بالعموم انداز تبلیغی ہے اور مصلحانہ۔ اس سطح پر پریم چند کی حقیقت نگاری اور مغربی حقیقت نگاری کے مسائل ایک دوسرے سے بہت مختلف نہیں رہ جاتے۔ مغربی حقیقت نگاری کی ناکامیوں اور کامرانیوں میں پریم چند کی ناکامیاں اور کامرانیاں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس کے ایسے پریم چند کے بھی ایسے ہیں۔ ادب میں مطلق حقیقت پسندی کا تصور ایک ناکام تصور ہے۔ یہ تصور دراصل ایک طرح کی MIMETIC FALLACY میں مبتلا رہتا ہے۔ سطح پر تیرتی ہوئی حقیقتوں کو حقیقت سمجھ لینا اور حقیقت کے غیر سماجی اور غیر خارجی ابعاد سے انکار یا چشم پوشی ایک ہیبتناک کفر ہے اور اس کفر کے انتقام سے کوئی حقیقت پسند نہیں بچ سکا ہے۔ پریم چند کی بڑائی یہ ہے کہ انھیں اس بات کا احساس تھا اور اس کے حدود سے وہ باخبر تھے۔ انھوں نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ "برہنہ حقیقت پسندی اور برہنہ مثالیت پسندی دونوں انتہا پسندی ہیں،

برہنہ حقیقت پولیس کی رپورٹ ہوجاتی ہے اور برہنہ مثالیت پسندی پلیٹ فارم کا فتویٰ۔"
سردار جعفری نے پریم چند کے اس اندازِ نظر کی مذمت کی ہے اور اس پر یہ اعتراض کیا ہے کہ "پریم چند کی کہانیوں کا بنیادی نقطہ کوئی سماجی یا معاشی مسئلہ ہوتا ہے لیکن اس کا حل سماجی اور معاشی نہیں ہوتا بلکہ انفرادی ہوتا ہے۔ وہ انقلاب کے بجائے انفرادی روحانی سدھار کی طرف چلے جاتے ہیں اور ایک آدرش وادی طریقہ پیش کرتے ہیں جو ممکن العمل نہیں ہے۔" پریم چند کا ادبی زاویۂ نگاہ اس اعتبار سے قدرے متوازن ہے کہ وہ افسانے میں زندگی اور حقیقی زندگی کے مابین کھنچی ہوئی لکیر کے شناسائی بھی ہیں اور یہ جانتے ہیں کہ ناول اور افسانے میں زندگی کی ہو بہو عکاسی نہیں ہوتی، ہو بھی نہیں سکتی۔ یہاں تو ادیب اپنے تخیل اور اخذ و انتخاب کے ذریعے واقعاتی کائنات کے متوازی ایک نئی کائنات کی تخلیق کرتا ہے جو واقعاتی کائنات سے مماثلت کے باوجود اپنا ایک الگ وجود رکھتی ہے۔ اس کی اپنی منطق ہوتی ہے اور ایک الگ اخلاقیات۔ غیر آدرش وادی حقیقت پسندی کے بعض اوصاف کا وہ اعتراف کرتے ہیں مگر نہیں چاہتے کہ بڑا ادیب اس کا اسیر ہو کر رہ جائے۔ لکھتے ہیں:

> اس میں شک نہیں کہ حقیقت پسندی، سماج کی برائیوں کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے میں بہت مددگار ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کے بغیر ممکن ہے کہ ہم برائی دکھانے میں مبالغے سے کام لیں اور تصویر کے اس رخ کو اُس سے زیادہ تاریک دکھائیں جتنا کہ وہ فی الاصل ہے۔ لیکن جب ان کمزوریوں اور برائیوں کی تصویرکشی حدِ اعتدال سے گزر جاتی ہے تو قاری کے لیے عذاب ہو جاتی ہے۔ پھر انسانی فطرت کی ایک خاصیت یہ ہے کہ وہ جس مکر و فریب کی دنیا میں سانس لیتا ہے اس کی دوبارہ تخلیق اسے محظوظ نہیں کر سکتی۔ وہ کچھ دیر کے لیے ایسی دنیا میں اڑ کر پہنچ جانا چاہتا ہے جہاں اس کے دل کو ایسے پست اور ادنیٰ جذبات سے نجات مل جائے۔ وہ بھول جائے کہ میں فکروں میں گرفتار ہوں، جہاں اسے شریف نیک اور دردمند ہستیوں کے درشن ہوں۔ جہاں

> ریاکاریوں، سازشوں اور باہمی جھگڑوں کا ایسا غلبہ نہ ہو۔ اسے خیال ہوتا ہے کہ جب ہمیں قصے کہانیوں میں بھی ان ہی لوگوں سے سابقہ ہے جن کے ساتھ آٹھوں پہر رہنا پڑتا ہے تو پھر ایسی کتاب پڑھیں ہی کیوں؟

مغرب کے حقیقت پسندوں کی طرح پریم چند کہانی کی اوپری سطح پر ہی حقیقت کا التباس قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے نیچے وہ آزادی چاہتے ہیں حقیقت کو منقلب کرنے کی، اپنے نقطۂ نظر کی روشنی میں مثبت کرداروں کی تخلیق کی، اپنے رویا کے مطابق ایک نئی انسانی کائنات کے رنگ ترتیب دینے کی۔ وہ یہاں مغربی حقیقت پسندی سے انحراف کا راستہ پیدا کر لیتے ہیں جو توجہ طلب ہے۔ مغربی حقیقت پسندی بشمول اشتراکی حقیقت پسندی کا مرکزی تصور یہ ہے کہ مادی زندگی یا ماحول انسان کے ذہن اور اس کے افعال کا تعین کرتا ہے۔ اس طرح مادی حقیقت کی جبریت حقیقت پسندی کی اساس یا اصولِ حقیقت ہے۔ پریم چند حقیقت کے اس اصول کو تسلیم نہیں کرتے اور مادّی حقائق کو اپنے مثالی تصوّرات کی ترسیل کا ایک موثر ذریعہ سمجھتے ہیں۔ تمام عینیت پسندوں کی طرح وہ بھی خیال کو مادّے پر مقدم قرار دیتے ہیں۔ پریم چند کے یہاں رومانیت اسی راہ سے داخل ہوتی ہے اور انھیں حقیقت پسندی کا کوئی بھرپور تصور قبول کرنے سے روکتی ہے۔ حقیقت پسندی کا بڑا تصوّر انسانی وجود کی کلیّت کا اثبات کرتا ہے۔ رومانی حقیقت پسندی اور جبریاتی حقیقت پسندی کے رویّے ادھوری سچائیوں کے قیدی ہیں۔ رومانیت پسند حقیقت نگاری انسانی زندگی میں شر کے عنصر کو ماحول کا غلط نتیجہ قرار دیتی ہے اور انسان کو بنیادی طور پر معصوم سمجھتی ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ انسان تکمیل کے بے پایاں امکانات رکھتا ہے۔ اکملیت یعنی PERFECTIBILITY کا تصور رومانیت کی اساس ہے۔ پریم چند رومانیت کی راہ سے نہ سہی، مگر اس تصوّر تک دوسری راہوں سے پہنچے ضرور اور اپنے افسانوں میں مثبت کرداروں کی تخلیق کو اپنا نصب العین جانا۔ وہ قلب ماہیت کے ذریعہ انسان کی بنیادی نیکی اور شرافت کے پیکر تراشتے ہیں۔ فکری سطح پر پریم چند کا ایک بنیادی مسئلہ فرد اور خاندان اور فرد اور سماج

کے رشتوں کی تفہیم و تعبیر ہے۔ یہ رشتے ان کے زمانے میں ایک لمحہ بہ لمحہ شدید تر ہوتی ہوئی تباہی کی زد پر تھے۔ گھر اور گھر سے باہر کا معاشرہ ٹوٹ رہا تھا چنانچہ اسی دور میں کہانی کے آزمودہ سانچوں پر بھی ضربیں پڑیں۔ یہ اور بات ہے کہ پریم چند کی داخلی تنظیم اور ان کی کہانیوں کے ڈھانچے پر اس برہمی اور انتشار کا کوئی عکس نہیں ابھرتا۔ سبب یہ تھا کہ اس توڑ پھوڑ پر آدرشوں کی گونج غالب آگئی یا پھر پریم چند اس احساس سے مطمئن رہے کہ یہ سارا شور شرابہ محض وقتی ہے اور اس آدرش کے مرکز سے کھسک جانے کا نتیجہ جو امر ہے اور جس تک واپسی یقینی ہے۔ راجندر یادو کا خیال ہے کہ پریم چند کی مثال پسندی، مصلحانہ جوش اور کرداروں کی قلب ماہیت کا عمل ایک نسخۂ مومیائی تھا جس کی مدد سے وہ بڑی آسانی کے ساتھ ان ٹوٹتے ہوئے تعلقات کو جوڑ دیتے تھے۔ اس عمل میں شر کا عنصر انسانی وجود کا صرف اتفاقی عنصر قرار پاتا ہے۔ چنانچہ انسانی فطرت کچھ دیر تو خیر و شر کی جنگاہ نظر آتی ہے مگر جلد ہی خیر انسان کو بدل کر رکھ دیتا ہے اور اس کی بنیادی شرافت اس کا پرچم بن جاتی ہے۔ پریم چند نے اپنے ایک مضمون میں روسو کی فطرت کی طرف واپسی کے تصوّر کا ذکر کیا ہے کہ اس کا "نیک وحشی" اس طرح شہر کی پیچیدہ معاشرتی تنظیم کے غلط اثرات سے خود کو بچا لیتا ہے اور اپنی خلقی شرافت کو مسموم نہیں ہونے دیتا۔ انھوں نے شہر بنام دیہات کا جو قضیہ، چودھری چرن سنگھ کی طرح ایک زمانے میں کھڑا کیا تھا، اس میں روسو کی رومانیت کے اثرات کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ ان کے نزدیک گاؤں فطری معصومیت کی پناہ گاہ ٹھہرتا ہے اور شہر اس کی قتل گاہ۔ نتیجتاً پریم چند کی کہانیاں بیرونی سطح پر حقیقت سے مربوط دکھائی دیتی ہیں اور ان کی تہہ میں چھپے ہوئے رومانی تصوّرات اس بیرونی سطح کو دھیرے دھیرے کمزور کرتے جاتے ہیں۔ ان کی حقیقت پسندی پورے انسان یا انسانی تجربے کو قبول نہیں کرتی، وہ خیر کا لانڈری میں دھلا ہوا تصوّر تو رکھتی ہے مگر شر کے ادراک کی قوت اور حوصلے سے محروم ہے۔ اور ظاہر ہے کہ جب تک خیر کی طرح شر کا وژن بھی فن کار کے پاس نہ ہو وہ فن کے ذریعے اپنی نیک طبعی کا اظہار تو کر سکتا ہے اپنی فطانت کی عظمت کا کوئی نقش نہیں ابھار سکتا۔ ایک طرح کی سطحیت کو اس طرح پنپنے کا موقع ملتا ہے اور بقول اگاسی "ہر وہ شے جو مختلف ہو، ہر شے جو اعلیٰ ہو، منفرد اور منتخب ہو، وہ اس سطحیت یا عامیانہ پن

کے بوجھ تلے دب جاتی ہے۔ ہر وہ شخص جو دوسروں کی طرح نہ ہو، جو دوسروں کی طرح نہ سوچتا ہو ہمیشہ خرابی کے خطرے سے دوچار رہتا ہے۔" پریم چند کا فن بھی بڑی حد تک اس ایسے کا شکار رہے اگرچہ اس میں منفرد اور منتخب کی طرف ایک رجحان کی تلاش ممکن ہے۔ یہ عامیانہ پن فن کی اقدار کو ہمیشہ شبہے کی نظر سے دیکھتا ہے۔ فنی طریق کار کو اپنانے کی بیشتر کوششیں اس کے تئیں ایک اشرافی نقطۂ نظر کی عکاس ہوتی ہیں۔ یہ تمام رویے چونکہ عامیانہ پن کو نارم (NORM) کی حیثیت دیتے ہیں لہذا ادب میں عام فہمی کو بھی بہت اہم مانتے ہیں۔ ٹالسٹائی جس سے پریم چند کے ادبی اور اخلاقی رشتوں میں شک کی کوئی گنجائش نہیں، اور جو خود بھی پریم چند کی طرح کی دیہی حقیقت پسندی کا علم بردار تھا' اپنے دور میں فروغ پانے والی علامت پسندی سے سخت ناخوشی کا اظہار کرتا ہے۔ علامت پسندی کا ابہام یا اس کی عدم قطعیت ٹالسٹائی کے نزدیک انتہائی ناپسندیدہ ہے۔ ابہام اُس کے خیال میں حسن نہیں ایک طرح کی بد اخلاقی ہے، ظلمت پسندی، انتشار ذہنی عدمیت اور تراج ہے۔ اب ذرا اس معاملے میں پریم چند کا رویّہ دیکھیے۔ وہ ادب کا ایک افادی تصوّر رکھتے ہیں حسن کاری اور آرائش کو جاگیر دارانہ دور کی بات سمجھتے ہیں۔ ایک نئی جمہوری جمالیات کا مطالبہ کرتے ہیں جس میں احساس کے انوکھے پن کی گنجائش اس لیے نہیں ہے کہ اس کا اظہار مشکل اور مبہم ہوگا۔ کہتے ہیں :

"جن جذبات کے ساتھ ہم اپنے آپ کو دوسروں سے ملا سکتے ہیں وہی سچے جذبات ہیں۔"

یہی وہ راہ ہے جس کی وساطت سے عامیانہ پن ادب میں ایک نارم (NORM) کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ جذبات کی سچائی کا جو معیار پریم چند نے قائم کیا ہے اس کی بنیاد پر بڑا ادب تو دور کی بات ہے، اچھا ادب بھی اتفاقاً ہی وجود میں آسکتا ہے۔ وہ ادب کی پرکھ کے لیے فنی اور جمالیاتی اصولوں کو ٹالسٹائی کی طرح اہمیت نہیں دیتے بلکہ اہمیت دیتے ہیں سوسائٹی کی عدالت یا عوامی عدالت کو :

"ادیب انسانیت کا، علویت کا، شرافت کا علمبردار ہے۔ جو پامال ہیں، مظلوم ہیں، چاہے وہ فرد ہوں، یا جماعتیں، ان کی حمایت یا وکالت اس کا فرض ہے۔ اس کی عدالت سوسائٹی ہے۔ اس عدالت کے

سامنے وہ اپنا استغاثہ پیش کرتا ہے ... مگر عام وکلاء کی طرح وہ اپنے موکل کی جانب سے بیجا دعوے نہیں پیش کرتا ہے۔ مبالغے سے کام نہیں لیتا۔ اختراع نہیں کرتا۔ وہ جانتا ہے کہ وہ ان طریقوں سے ادب کی عدالت کو متاثر نہیں کرسکتا۔ اس عدالت کی تالیف اس وقت ممکن ہے جب آپ حقیقت سے ذرا بھی منحرف نہ ہوں ورنہ عدالت آپ سے بدظن ہوجائے گی اور آپ کے خلاف فیصلہ سنادے گی۔"

وہ سارا معاملہ عوام پر چھوڑتے ہیں اور عوامی مقبولیت کو ادب کا معیار سمجھتے ہیں۔ عوامی قبولیت کو واحد ادبی معیار تسلیم کر لینے سے ادب کا تو شاید کچھ نہ بگڑے ادبی مباحث ضرور گرام پنچایت کے شور میں تبدیل ہوجائیں گے۔ ادب کے اس عدالتی تصوّر کو قبول کرلینے کے بعد جس طرح کا ادب تخلیق ہوگا، یا جس قسم کے فنّی معیار سامنے آئیں گے، ان کا اندازہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم پریم چند ہی کی طرف رجوع کریں۔ پریم چند کے اس ادبی تصوّر نے ان کی تخلیقی روش کو متاثر کیا ہے۔ ان کی اکثر کہانیوں کا فنّی ڈھانچہ کمزور اور ڈھیلا محسوس ہوتا ہے۔ ان کی ایک کہانی تحریک परेणा پچیس برس کے عرصے پر محیط ہے۔ پریم چند کی بہت سی کہانیاں وقت کے ارتکاز اور ایک شدید لمحے کی اہمیت کے عنصر سے خالی ہیں۔ مختصر افسانے سے وہ کام لینا جو ناول سے لیا جانا چاہیے، ایک ناقص فنّی رویّہ ہے جس پر ظاہر ہے کہ عوام کی عدالت کچھ بھی نہ کہے گی۔

حقیقت نگاری کے محدود تصوّر کی وجہ سے فن کس طرح کمزور ہوجاتا ہے، اس کی داستان پریم چند ہی نہیں اس تصوّر کے دوسرے ترجمانوں کے یہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ اس تصوّر کے زیرِ اثر پیدا ہونے والا فن ہی نہیں، فنّی اقدار بھی ادب اور ادبی مسائل سے حقیقی دلچسپی کا اظہار نہیں کرتیں۔ پریم چند حقیقت نگاری کی جس تکنیک کو برت رہے تھے اب اس کی نارسائیوں کا احساس عام ہوگیا ہے۔ وہ دراصل سطح کی تکنیک ہے اور جدید شعور کی پیچیدگیوں اور انسانی وجود کے تمام مشہود و نامشہود گوشوں کی حصار بندی پر قادر نہیں ہے۔ جدید فکشن اس کی سادہ نظری اور بعض اوقات سادہ لوحی کو برداشت نہیں کرتا مگر وہ اسے پوری طرح ترک بھی نہیں کرسکتا کہ اس کے ترک سے اس کا سماجی مواد ہی غائب ہوجائے گا۔ سماجی مواد کا فکشن سے اخراج

مابعدالطبیعاتی ناممکنات میں سے ہے۔ ELIZABETH BOWEN نے لارنس کے بارے میں لکھا تھا کہ "ہم جدید افسانے میں فطرت پسندانہ سطح چاہتے ہیں۔ مگر اس کے نیچے ایک طرح کی داخلی سوزش INTERNAL BURNING کے بھی متمنی ہیں۔ لارنس کے یہاں ہر جھاڑی جلتی ہے۔" تجریدی افسانے میں سوزش ہے مگر جھاڑی نہیں ہے۔ اس استعارے کا مرکزی تصوّر یہ ہے کہ بڑا افسانہ، بڑی شاعری کی طرح، ایک بڑے تخلیقی وژن کا محتاج ہوتا ہے اور یہ وژن اسی وقت اہم بنتا ہے جب اس کے تجسیم کے لیے فن کار کو معروضی تلازمہ ہاتھ آجائے۔ پریم چند کا وژن ادھورا اور ان کے افسانوں کا معروضی تلازمہ نیم اطمینان بخش ہے۔ جب صورتِ حال یہ ہے تو ہمیں جی کڑا کر کے یہ بات مان لینی چاہیے کہ پریم چند کی معنویت اب صرف افسانے کی تاریخ اور سماجی تاریخ میں ہے۔ اُن کے سفر کا نقطۂ عروج کفن (۱۹۳۵) ہے۔ اس موڑ پر پریم چند کی سماجی فکر مذہب اور قومیت کے دائروں کو توڑتی ہوئی طبقاتی جدوجہد اور زمینی رابطوں کے ایک ایسے شعور تک جا پہنچی ہے جو ہمارے حاضر کا تجربہ بھی ہے۔ یہ تجربہ آج تشدّد کی جس زمین میں پیوست ہے، پتہ نہیں پریم چند کا رویّہ اس کی طرف کیا ہوتا؟ اس میں شک نہیں کہ بالآخر اُن کی تلاش نے ایک نیا مفہوم پالیا تھا۔ اور ایک نئی سنگین، غیر رومانی اور گہری فنّی قدر بھی اس مفہوم کا حصّہ بن گئی تھی۔ مگر اُس وقت، جب پریم چند کا سانس اکھڑنے لگا تھا۔ سو اس شب چراغ کی روشنی بہت آگے تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی۔

عہد ساز افسانہ نگار

منٹو، کرشن، بیدی، عصمت، قرۃ العین حیدر

ممتاز شیریں

منٹو کا تغیر، ارتقا اور فنی تکمیل

(۱)

تقسیم کے بعد منٹو کے فن اور منٹو کی شخصیت میں ایک نمایاں ارتقا پایا جاتا ہے۔ یہ منٹو کی افسانہ نگاری کا "نیا دور" ہے؛ صرف وقت کے لحاظ سے ہی نہیں بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ہم منٹو کو ایک نیا منٹو پاتے ہیں۔

جہاں تک افسانوں کے قد کا سوال ہے منٹو نے پہلے بھی "ہتک" اور "نیا قانون" کے سے افسانے لکھے ہیں لیکن ان چار برسوں میں شائع شدہ ان کے تقریباً آدھ درجن مجموعوں میں بجز "بابو گوپی ناتھ" کے کوئی ایسا افسانہ نہیں جو بڑے قد کا کہا جا سکے گو ان سب چھوٹے چھوٹے نقوش پر ایک پختہ فن کار کی چھاپ ضرور ہے، لیکن ان کے نئے افسانے فنی اور نظریاتی دونوں حیثیتوں میں ایک اہم تغیر اور ارتقا کا پتا دیتے ہیں۔

"ٹھنڈا گوشت" ایک ایسا افسانہ ہے جسے ہم منٹو کے فن کے مکمل نمونے کے طور پر لے سکتے ہیں۔ منٹو کے اسلوب تحریر میں اب غضب کی چستی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" اتنا گٹھا ہوا، چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جا سکتا۔ ایشر سنگھ کے چند ٹوٹے پھوٹے جملوں میں اس کے مضطرب دل و دماغ کی ساری کرب انگیز کیفیت کھنچ آئی ہے۔ پہلے منٹو کو کوئی کردار ابھارنا ہوتا تھا تو وہ کئی ایک واقعات کے ذریعے اور خود اپنی طرف سے اس کی صفات بیان کر کے یہ کردار ابھارتا تھا؛ "ٹھنڈا گوشت" کے دو تین ابتدائی پیراگرافوں میں صرف جسمانی ساخت اور چند ایک حرکات کے بیان میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کے غیر معمولی کردار ابھر آئے ہیں۔ موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی گرم اور شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ کچھ یہی کیفیت

کلونت کور کے بیان میں ہے۔ اور افسانے کا اختتام کتنا مناسب اور معنی خیز ہے کہ یہ پھڑکتا ہوا جلتا ہوا گوشت ایک دفعہ پھر ٹھنڈے گوشت سے مس کرایا گیا ہے۔ بھڑکی ہوئی شہوت کی تسکین نہ ہونے پر اور اس لیے کہ وہ ابھی ابھی کرپان سے ایشر سنگھ کا گلا چیر چکی ہے کلونت کور کے جسم میں آگ لگی ہے اور ایسے میں مرتا ہوا ایشر سنگھ بڑے شعوری طور پر اس بوٹی بوٹی تھرکتے جسم کو ایک نظر دیکھ کر کہتا ہے :

"جانی ذرا اپنا ہاتھ دے۔" کلونت کور نے اپنا ہاتھ ایشر سنگھ کے ہاتھ پر رکھا جو برف سے بھی زیادہ ٹھنڈا تھا۔

منٹو کے تازہ افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ اِسٹنٹ کی سطح پر ہیں اور ان میں یونہی استعجاب کا عنصر پیدا کر کے آخر میں ایک چونکا دینے والا موڑ آجاتا ہے۔ چند افسانوں کے بارے میں یہ اعتراض درست ہے۔ چنانچہ "کتاب کا خلاصہ" کے اختتام کے لیے ہم کسی طرح تیار نہیں ہوتے۔ اس کے برخلاف "ساڑھے تین آنے" یا "خورشٹ" میں آخری موڑ کوئی استعجاب پیدا نہیں کرتا کیونکہ ہم شروع ہی سے صورتِ حال سے واقف ہو جاتے ہیں اور سسپنس قائم نہیں رہتا۔ تاہم منٹو کے افسانوں میں یقیناً او۔ ہنری کے حکایاتی افسانوں کا سا استعجاب اور چونکا دینے والے اختتام نہیں ہیں۔ ان کے بعض اچھے افسانوں کے اختتام موپاساں کے افسانوں کے اختتام کی طرح بڑی معنویت لیے ہوتے ہیں۔ چنانچہ "ٹھنڈا گوشت" کا اختتام بہت مناسب اور معنی خیز ہے۔ "کھول دو" کے اختتام کی تین سطریں تین علامتیں بن گئی ہیں۔ تین مختلف ردِعمل۔ باپ، جو دوسرے موقعے پر بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا، اس نازک لمحے میں صرف یہ دیکھتا اور خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے میں غرق ہو جاتا ہے اور سکینہ ـــ سکینہ ہماری نظروں کے سامنے سے فیڈ ہو جاتی ہے۔ وہاں عورت ہے جس کے ذہن میں ایسا زہر سرایت کر گیا ہے کہ اس کا ذہن "کھول دو" کے ایک ہی معنی اخذ کر سکتا ہے۔ اس کی سہمی ہوئی حس کو ایک ہی بات کا احساس ہو سکتا ہے۔ اس کے سہمے ہوئے بے جان ہاتھ ایک ہی حرکت کے لیے اٹھ سکتے ہیں۔ اس نیم مردہ لڑکی سے "کھول دو" کے لفظ پر جو غیر شعوری حرکت سرزد ہوتی ہے اس سے اُس کی روح کی انتہائی دہشت زدگی کا اظہار ہوتا ہے۔ منٹو نے ایک سطر میں ایک المیے کو نچوڑ دیا ہے۔

بعض دفعہ ان کے اختتام "اشاریہ" ہوتے ہیں۔ "گولی" میں گولی ایک بہت تیز ذہنی ردِعمل

اور ذہن پر ایک کاری ضرب کا اشارہ تو ہے ہی لیکن اس کے علاوہ ایک اور اشارہ بھی یہاں پوشیدہ ہے کہ اس گولی سے میاں بیوی کے انتہائی خوشگوار اور پائیدار تعلقات کے جسم میں ایک ایسا گھاؤ پیدا ہو جائے گا جس کا مندمل ہونا بہت مشکل ہے۔

جب منٹو نے "بو" لکھا تو رندھیر کی عیاشیوں کے بارے میں اس کی کوئی رائے نہ تھی۔ رندھیر کے افعال کی اچھائی برائی سے اسے کوئی سروکار نہ تھا۔ یہاں منٹو نے اپنے آپ کو بالکل الگ رکھا تھا، لیکن "ٹھنڈا گوشت" یا "ننگی آوازیں" میں وہ اچھے برُے کی تمیز کرتا ہے۔ منٹو افسانے کے اندر موجود ہے گو ان افسانوں میں بھی معروضیت بدستور قائم ہے۔ منٹو نے اپنی شخصیت یا اپنے نظریے کو افسانے پر مسلّط نہیں کیا۔ اخلاقی نظریۂ حیات کردار کے تجزیے اور تعمیر میں مضمر ہے۔

اُن لطیف، نازک اور گہرے جذبات و محسوسات کو، جو "بابو گوپی ناتھ" میں یا "خالد میاں"، "باسط"، "حامد کا بچّہ" اور "بادشاہت کا خاتمہ" وغیرہ میں ہیں، اس منٹو کے قلم نے چھوڑا نہ تھا جو شدید ہیجان خیز جذبے اور احساس کا فن کار تھا۔

منٹو میں یہ تبدیلیاں دراصل ایک اور بڑے اہم اور بنیادی تغیر کا حصّہ ہیں۔ یہ بنیادی اور اہم تغیر یہ ہے کہ منٹو کا نظریۂ حیات اور انسان کا تصوّر بدل گیا ہے۔

پہلے منٹو کا انسان "فطری انسان" تھا۔ فطری انسان کے تصوّر میں انسانی شخصیت کے جسمانی اور حیاتی پہلو کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فن کار، جن کے ہاں انسان کا یہ تصوّر ہے، مثلاً: ہیمنگوے، PASSION اور SENSATION کے فن کار ہیں۔ صرف ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے ہاں انسانی فطرت کا نفسانی اور حیاتی پہلو پیش کرتے ہوئے بھی لطیف اور نازک جذبات بلکہ روحانی محسوسات ملتے ہیں کیونکہ لارنس نے تو جنس کو مذہب کا درجہ دے دیا ہے۔

اچھائی اور برائی کا تصور بھی فطری انسان کے لیے ضروری نہیں ہے کیونکہ فطری انسان کا تصورِ انسان کے "بنیادی گناہ" کے انکار سے پیدا ہوتا ہے۔ انسان اپنی افتاد سے قبل، اپنی پہلی معصومیت میں فطری انسان ہے وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے اور اس کی جبلتیں بے ضرر ہیں۔ اس کی شخصیت کی پوری نشو و نما اور تعمیر اسی وقت ہو سکتی ہے جب اس کی جبلتیں اور فطری خواہشات آزاد ہوں، وہ اپنی "امپلس" کے بتائے ہوئے راستے پر چلے، اپنی آواز کو سنے اور سماجی اقدار کو نظر انداز کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔

اس طرح کا خالص فطری انسان منٹو کے ایک بہت پرانے افسانے "ٹیڑھی لکیر" کا ہیرو ہے۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے۔ اس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچوں کی مانند ایک ناقابلِ بیان خوشی سے تمتما اٹھتا ہے۔ وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے کہ "مجھے تو آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی"۔ رسوم اور پابندیوں سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے۔

فطرت کی تازگی، تنومندی، حسن اور کشش کو منٹو نے جس شدت سے محسوس کیا ہے وہ ان کے مشہور افسانے "بو" سے ظاہر ہے۔ مجھے سجاد ظہیر کے "بو" کے اس تجزیے سے بالکل اتفاق نہیں کہ یہ "بورژوا طبقے کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف، عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے"۔ مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسوس کیے بغیر ہر چیز کو طبقاتی شعور کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے۔ "بو" میں تو دراصل منٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے سے سروکار ہے نہ اس کی عیاشیوں سے۔ "بو" میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند مٹیالے جسم کی اس خاص بو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے۔ پھر اس کیف کا اس بے کیفی سے موازنہ کیا ہے جب اس کے پہلو میں وہ کالج کی کلوپیٹرا، حسین، گوری چٹی لڑکی ہے ـــ اور اس لڑکی عروسی کپڑوں میں اور جسم میں لسی ہوئی عطرِ حنا کی بو۔ میری نظر میں اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دوری کا تضاد؛ بیرونی اثرات اور بناوٹ سے پاک فطرت اور ملمع اور تصنع کا تضاد۔ سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کے ملمع میں ڈھلی یہ گوری چٹی لڑکی رندھیر میں وہ حرارت، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی؛ اس گھاٹن لڑکی کی طرح جو فطرت کی گود میں پلی ہے اور جس کا صحت مند، چست اور مٹیالا جسم گویا ابھی ابھی کچی مٹی سے ڈھالا گیا ہے۔ اس کے جسم کی گیلی، سوندھی مٹی کی سی بو، فطرت کی تازگی، تنومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسم کی گئی ہے۔ "بو" کی یہ لڑکی "فطرت کی بیٹی" ہے۔

لیکن اس طرح کا خالص اور کامیاب فطری انسان تو بہت کم ہی ملتا ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس قدرتی مناظر اور بے جان فطرت میں بھی زندگی کی قوت دکھا سکتا ہے۔ اور زندگی کی قوت، لارنس کی اصطلاح میں، جنس ہے ـــ سورج کی گرم روشنی میں، نر دار کنول کی مرکزی گہرائی میں، گھوڑے کے شاندار، پھڑکتے ہوئے گرم جسم میں؛ وہ تو اس فطری انسان کی نفسیاتی شخصیت کو اس کی روحانی شخصیت پر فتح دینے کے لیے یسوع مسیح کو بھی کھینچ سکتا ہے۔ یسوع مسیح کے ریزکشن

اور آئسس اور پرانی مصری اساطیر کے ملاپ سے THE MAN WHO DIED میں خالص روح اور خالص نفس مقابل میں آئے ہیں۔ لیکن اس حقیقی دنیا کا انسان تو اپنی خالص فطرت میں نہیں ملتا اسے اپنے ماحول کے ساتھ ایک سماجی پس منظر میں دیکھنا پڑتا ہے۔ سماج ــــ جس کی مروجہ اقدار وراخلاقی بندشیں فطری جبلتوں اور خواہشوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور فطری انسان گھٹن ورکجروی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہم عموماً اسی فرسٹریٹڈ فطری انسان سے دوچار ہوتے ہیں۔

منٹو کے یہاں اس فرسٹریٹڈ فطری انسان کے کئی روپ ہیں۔ پہلا تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے۔ طوائفیں، ان کے گاہک، ان کے دلال، عیاش مرد اور بدکار عورتیں یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں۔ یہ سب موجودہ سماج کی گناہ آلود جنسی زندگی کے مہرے ہیں۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ ان بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بے راہ روی ہی پیدا ہو سکتی ہے۔ اخلاقی بندشوں نے انھیں گناہ سے بچانے کی بجائے گناہ کی پستیوں میں دھکیل دیا ہے۔

یا پھر منٹو کا فطری انسان "بانجھ" ہے جس کی تمنائیں کبھی بار آور نہ ہو سکیں۔ زندگی کی محرومیوں اور کمیوں کو پورا کرنے کے لیے اس نے خیالی تجربوں کی ایک دنیا تخلیق کی۔ پوری طرح محظوظ ہونے کے لیے وہ دوسروں کو بھی اپنا خیالی تجربہ سناتا رہا، یہاں تک کہ وہ خود اس پر یقین کرنے لگا اور اپنے آپ کو دھوکہ دیتا رہا۔ یہ اس کی زندگی کا المیہ ہے۔ یا پھر منٹو کا فطری انسان "ڈرپوک" بن گیا ہے۔ اس کے دل میں بے طرح خوف سمایا ہوا ہے۔ ترغیب اسے اوپر بلا رہی ہے لیکن اس کے قدم اٹھ نہیں سکتے۔ سوسائٹی کی آنکھ ــــ لالٹین کی سرخ آنکھ ــــ اسے گھورتی نظر آ رہی ہے۔

یا پھر وہ ریاکار ہے۔ اس نے سماج سے سمجھوتہ کر لیا ہے؛ اس کے سامنے اس نے سر جھکا دیا ہے۔ اس کی بندشیں قبول کر لی ہیں؛ اپنی فطری خواہشات اور ترغیبات کا گلا گھونٹ کر اپنے کردار کو اس کی قائم کی ہوئی قدروں کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ یہ "پانچ دن" کا ریاکار پروفیسر ہے؛ یہ "میرا نام رادھا ہے" کا راج کشور ہے۔

منٹو نے اپنے اس فطری انسان کا دفاع کرتے ہوئے پابندیوں، مروجہ اخلاقی قدروں اور انھیں قائم کرنے والی سماج سے بغاوت کی تھی۔ اس بغاوت میں وہ کبھی کبھی بہت آگے بھی بڑھ گیا۔ چنانچہ افسانہ "پانچ دن" اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے

پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں۔ "پانچ دن" کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ، جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری، دق، بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہمکنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی! اس افسانے کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِ عمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذّت چکھے اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو، جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا، ہمیشہ کے لیے ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے۔ لیکن راج کشور کے بے داغ، اُجلے، پاک دامن کو تہ بہ تہ، آہستہ آہستہ الٹ کر منٹو ایک گندے اور ریاکار باطن کو بے نقاب کرتا ہے تو اس ریاکاری سے نفرت ہو جاتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ فن کار اپنے کرداروں سے جانبداری نہیں برتتے اور کسی سے محبت اور کسی سے نفرت نہیں کرتے کیونکہ وہ سب کے سب ان کی اپنی "مخلوق" ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ کوئی کلّیہ تو نہیں۔ منٹو کو اپنے اس خالص فطری انسان (ٹیڑھی لکیر) اور بابو گوپی ناتھ سے محبت ہے۔ اگر منٹو اپنے کسی کردار سے بے پناہ نفرت کرتا ہے تو وہ راج کشور ہے۔

بابو گوپی ناتھ اور راج کشور ایک دوسرے کے کاونٹر پارٹ یا تکمیلی جز ہیں اور ایک دوسرے کی ضد بھی۔ راج کشور سوسائٹی کی ایک کامیاب شخصیت ہے۔ ریاکاری کے میلے میں اسے سوسائٹی نے سر آنکھوں پر جگہ دی ہے۔ وہ فرشتہ سیرت مانا جاتا ہے۔ اس کا دامن پاکیزہ اور بے داغ ہے، لیکن اس دامن کو ذرا اٹھا کر دیکھنا چاہیے کہ نیچے کیسی ریاکاری اور گندگی چھپی ہوئی ہے۔ ایک ریاکار باطن کے ساتھ راج کشور کے پاس ایک سرد، بے رحم دل ہے؛ حد سے بڑھی ہوئی انانیت، خود پسندی اور خود نمائی۔ بابو گوپی ناتھ مروجہ اخلاقی قدروں کی رو سے چھٹا ہوا بدمعاش ہے، عیاش اور رند خانہ خراب ہے۔ لیکن اس بدی کے خول میں ایک نیک باطن ہے۔ اس کی روح پاکیزہ ہے، اس کا دل بڑا ہے۔ اس کے پاس خلوص، ہمدردی اور دوستی کا بے پناہ جذبہ ہے۔ خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور وہ دوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے اگر وہ زینت کا سا سچا خلوص ہو۔ دوسروں کے دھوکے کو وہ پہچانتا ہے۔

اس کے باوجود ان سے دوستی قائم رکھتا ہے اور ان پر بے دریغ خرچ کرتا ہے کیونکہ بیوقوف بننے اور اپنے آپ کو دھوکا دینے میں اسے لطف آتا ہے۔

" رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار ـــ یہی دو جگہیں ہیں جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے ... ان دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے اس کے لیے ان سے اچھا مقام کیا ہو سکتا ہے؟" خود بابو گوپی ناتھ کا یہ جملہ اس کے کردار کی کنجی ہے۔

بابو گوپی ناتھ کے ساتھ ہم اس موڑ پر آ گئے ہیں جہاں سے منٹو کا انسان کا تصور بدلا ہے اور جہاں منٹو کا فطری انسان نامکمل انسان بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان ـــ جو بیک وقت اچھائیوں اور برائیوں، پستیوں اور بلندیوں کا مجموعہ ہے۔

انسان کی فطری اور سیاسی ـــ دونوں تصور انسان کو اپنی فطرت میں بالکل معصوم مانتے ہیں اور ساری برائی اور ابتری کو خارجی ماحول سے منسوب کرتے ہیں۔ فطری انسان کی صحیح نشوونما اور اس کی شخصیت کی تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب وہ سماج اور اس کی پابندیوں سے بغاوت کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے۔ سیاسی انسان کا تصور رکھنے والے موجودہ نظام کی تبدیلی اور ایک مثالی سیاسی اور معاشی نظام کے قیام کو انسان اور انسانی زندگی کی بہتری کا واحد ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ (نئے ادب کی تحریک کے بعد سے اب تک جدید اُردو ادب میں انسان کا جو تصور حاوی رہا ہے وہ "سیاسی انسان" کا تصور ہے۔)

انسانی کردار پر اثر انداز ہونے اور انسانی زندگی کو بنانے میں خارجی ماحول اور مروجہ نظام زندگی کی اہمیت اپنی جگہ ہے لیکن انسان ایسا کچا تو نہیں کہ خارجی ماحول جس طرح ڈھالے ڈھل جائے۔ فطری انسان کے تصور میں انسان بہت سیدھا سادہ اور خام بن جاتا ہے۔ نامکمل انسان اپنی فطرت میں پیچیدہ ہے۔ اس میں اچھائی، برائی، پستی، بلندی، قوت اور کمزوری ایک ساتھ پائی جاتی ہے۔ اس کے اندر ان متضاد پہلوؤں میں تصادم اور اندرونی کشمکش جاری رہتی ہے۔ اسے بڑی حد تک اپنی نیکی اور بدی پر خود اختیار ہے اور اس کے اندر وہ قوت موجود ہے جس سے وہ اپنی کمزوریوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے، اپنی زندگی آپ بنا سکتا ہے اور نامکمل وجود کی تکمیل میں کوشاں رہ سکتا ہے۔ اس کے سامنے بلند و بالا اقدار ہیں۔ ان کے معیار پر اپنے آپ کو جانچنے، اپنی ناتکمیلی کا شعور رکھنے اور اپنی تکمیل کی جدوجہد

کرنے والا یہ انسان بڑے ادب کا انسان ہے۔

نامکمل انسان کا تصور روحانی انسان کے تصور سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہاں مذہب یا الوہی قوت کا کوئی دخل نہیں۔ انسان آپ آگاہ ہے۔ انسان کے مذہبی یا روحانی تصور میں انسان اپنی فطرت میں حیوان سے قریب ہے۔ وہ مکمل انسان اسی وقت کہلا سکتا ہے جب وہ اپنی فطرت پر قابو پا کر اپنے آپ سے اونچا ہو جاتے اور اس فطری انسان کے اندر سے ایک روحانی وجود باہر آتے۔ ڈانٹے اور ٹالسٹائی وغیرہ کے ہاں یہی روحانی تصور تھا۔ فطری انسان ایک طرح سے اس کا ردِ عمل تھا۔

کافکا کے اُس بے بس، قیدی انسان سے لے کر، جو اپنے گرد آپ ہی قید خانہ بنا لیتا ہے، سارتر کے مکمل آزاد انسان تک، جو اپنی زندگی کا آپ ذمے دار ہے، نامکمل انسان کے کئی روپ نظر آتے ہیں۔

منٹو کے بدلے ہوئے تصور میں اس نامکمل انسان کی نمایاں مثال بابو گوپی ناتھ ہی ہے۔ منٹو اپنے کردار اب بھی وہیں سے لیتا ہے، یہ کردار اب بھی وہی ہیں، یعنی طوائف۔ لیکن یہ طوائف سلطانہ اور سوگندھی کی طرح پکّی اور خالص طوائف نہیں ہے بلکہ زینت، جانکی اور شاردا ـــــ جن میں منٹو نے اس اصل عورت کو ابھارا ہے جو طوائف کے اندر موجود ہوتی ہے۔ ان میں محبت، خلوص، گھریلو پن اور رچی، بے لوث خدمت کا جذبہ اصل بیویوں اور گھریلو عورتوں سے کہیں زیادہ ہے۔ وہی دلال ہیں لیکن خوشیا کی بجاتے اس کی نظر نذیر پر پڑتی ہے جو بڑا ایماندار دلال ہے (شاردا)۔ اور سہائے پر جو اس ذلیل پیشے کا ہونے کے باوجود ایسی پاکیزہ روح رکھتا ہے کہ فسادات میں ایک مسلمان کے ہاتھوں قتل ہو کر مرتے ہوئے بھی اسے ایک مسلمان طوائف کا اتنا خیال ہے اور وہ یہ تاکید کر جاتا ہے کہ اس کے پاس جو امانت کے زیور ہیں اُس مسلمان طوائف کو دے دیے جائیں اور اس کی جان کی حفاظت کا خیال رکھا جائے۔

وہی عیاش مرد ہیں، طوائفوں کے گاہک ہیں لیکن سوگندھی (ہتک) کے منہ پر ٹارچ کی روشنی پھینک کر مال کا اندازہ کر کے ایک ہنہ کا تھپڑ اس کے منہ پر مارنے والے سیٹھ کی بجائے وہ حامد ہے (حامد کا بچہ) جس کے دل پر لتا منگلاؤں کر کا سودا کرتے ہوئے ایک چوٹ لگتی ہے۔ یہ اس لڑکی کی توہین ہے۔" یہ دھلا ہوا شباب، یہ نکھری ہوئی بے داغ جوانی صرف سو روپے میں؟ یہ لڑکی تو بکاؤ مال ہرگز نہیں۔ اس کے ساتھ آدمی کو ساری عمر نباہ دینی

چاہیے، اس کی ہستی اپنی ہستی میں مدغم کر دینی چاہیے۔"

یہاں تک کہ فسادات کے افسانوں تک میں، جہاں عموماً انسان کو درندہ یا شیطان کے روپ میں پیش کیا جاتا تھا، منٹو نے انسان کا یہی روپ پیش کیا ہے کہ انسان میں حیوانیت کی آخری حد تک گر کر بھی انسانی حس باقی رہتی ہے۔ "شریفن" کا قاسم بملا کی عریاں نعش کو دیکھ کر اپنا منھ ڈھانپ لیتا ہے اور اسے اس میں اپنی بیٹی کا روپ نظر آتا ہے، یعنی اس میں اتنی انسانی حس باقی ہے کہ کسی بھی لڑکی کو اس حالت میں دیکھ کر اس پر یہ کیفیت طاری ہو سکے۔ ایشر سنگھ جیسے مکمل حیوان کے اندر سوئی ہوئی انسانیت جاگ اٹھتی ہے۔

پہلے منٹو کے کرداروں کی کشمکش اور جد و جہد سماج سے تھی، اب ہم اس کے ساتھ ایک اندرونی اخلاقی کشمکش بھی دیکھتے ہیں جو بعض کرداروں میں شعوری ہے اور بعض میں ایک غیر شعوری بے چینی اور اضطراب کے طور پر ظاہر ہوتی ہے۔ ایک طرف باسط ہے جس نے اپنی امیلس پر مکمل قابو پا لیا ہے؛ دوسری طرف ایشر سنگھ ہے جو بالکل سمجھ نہیں سکتا کہ اس کے اندر یہ بےچینی یہ اضطراب، یہ کرب کیوں پیدا ہو گیا ہے؟

ایشر سنگھ لڑاکو، قاتل اور شہوانی حیوان کا انتہائی روپ ہے۔ اس مکمل حیوان میں اور "انسان ماں یا بھی عجیب چیز ہے" سوچنے والے خام فلسفی میں کتنا فاصلہ ہے!

زندگی کے زہر کو اپنے افسانوں میں سموتے ہوئے منٹو سنکی بن گیا تھا۔ اب منٹو کو انسان پر اعتماد ہے اور وہ موپاساں کی طرح یہ احساس دلاتا ہے کہ انسان میں گندگی ہے، بدی ہے، بدصورتی ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے!

(۲)

منٹو کے آخری دور کی دو تحریریں، میری نظر میں، منٹو کی ادبی تکمیل کی مظہر ہیں۔

"بابو گوپی ناتھ" ایک بڑا اہم موڑ تھا جس سے منٹو کی افسانہ نگاری کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے۔ اس میں منٹو نے خلافِ معمول بڑا بھرپور، پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا تھا اور اس کردار کو پیش کرتے ہوئے منٹو کا رویہ بھی ایک سچے فن کار کا تھا۔ ایک مکمل کردار کے ساتھ اس افسانے میں ایک مکمل اور بھرپور تجربہ بھی تھا۔ جیسا کہ عسکری صاحب نے کہا ہے، منٹو عموماً چھوٹے چھوٹے انفرادی تجربوں کو فوراً رقم کر کے افسانے کی گرفت میں لے آتا تھا — اس سے پہلے کہ یہ چھوٹے چھوٹے تجربے آپس میں مل کر اور وقت گزرنے پر فن کار کے ذہن میں

ڈھل کر ایک مکمل اور بڑے تجربے کی تشکیل پائیں۔ البتہ "بابو گوپی ناتھ" میں ایک بڑے تجربے اور تکمیل کا احساس پایا جاتا تھا۔ منٹو کے فن کے اس تدریجی ارتقار کی تکمیل اس کے آخری دور کی ان دو تحریروں میں پائی جاتی ہے: "سڑک کے کنارے" اور "اس منجدھار میں"۔ ان میں ایک تکمیل، ایک وسعت، ایک کائناتی گہرائی کا احساس ہے؛ زندگی اور وجود کا ایک فلسفہ ہے۔ سماج اور زندگی کی حقیقتوں کو بڑی بے رحم صداقت اور بے باکی سے بیان کرنے میں منٹو کی قوت منفی اور تخریبی تھی، لیکن بعد میں منٹو میں اثباتی اقدار بھی پیدا ہو چلے تھے اور آخر میں منٹو جان گیا تھا کہ بڑے فن کار کے فن میں زندگی اور وجود کا ایک مثبت فلسفہ ہوتا ہے۔

اگر کوئی "اس منجدھار میں" کی گہرائیوں کو سمجھ سکے تو اسے یہ احساس ہوگا کہ اس میں منٹو نے منفی عناصر کو، جن میں زندگی کی قوت نہیں، عدم اور فنا کی طرف جاتے ہوئے دکھایا ہے اور ان اثباتی عناصر کو ملایا ہے جن سے حیات کی تجدید ہوتی اور زندگی آگے بڑھتی ہے۔

یوں تو پہلی نظر میں "اس منجدھار میں" کا موضوع وہی نظر آتا ہے جو ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے LADY CHATTERLEY'S LOVER کا ہے؛ کردار بھی تقریباً وہی ہیں: ایک شوہر جو شادی کے فوراً بعد فلوج ہو جاتا ہے؛ اس کی حسین، جوان، صحت مند بیوی؛ ایک نوجوان صحت مند مرد جو اس کی بیوی کو "زندگی کی قوت" دے سکتا ہے اور ایک خادمہ جو اس مفلوج سے ہمدردی اور لگاؤ رکھتی ہے ـــ لیکن لارنس کی اس موضوع پر پیش کش سے منٹو کی پیش کش کہیں اونچی اور اور فن کارانہ ہے (اس سے قطعِ نظر کہ ایک ناول ہے دوسرا ڈرامہ)۔ اس میں ایک فلسفہ ہے جو لارنس کی کم از کم اس تحریر میں مفقود ہے حالانکہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے "جنس" ہی کا ایک فلسفہ بنا لیا تھا۔ لارنس نے اس ناول میں صرف جسمانی تعلق کی موزونیت اور تکمیل پر زور دیا ہے۔ منٹو کی اس تحریر میں ایک جمالیاتی احساس ہے اور ایک جمالیاتی رویّہ۔ یوں تو زندگی کی قوت کو منٹو نے بھی لارنس کے معنی میں لیا ہے یعنی یہ کہ "جنس" زندگی کی قوت ہے، لیکن "اس منجدھار میں" میں منٹو نے حسن کو بھی بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور ان دوسرے اثباتی عناصر کو بھی جو حسن اور زندگی کی تکمیل کرتے ہیں۔ "اس منجدھار میں" میں حسن ایک اثباتی عنصر ہے۔ حسن، جوانی، صحت، لطیف جذبات اور محبّت کی قوت ـــ یہ اثباتی عناصر بیوی، اور شوہر کے چھوٹے بھائی میں بھی کم و بیش موجود ہیں۔ لیکن شوہر، جب وہ کسی حادثے کی وجہ سے اس طرح مفلوج ہو جاتا ہے کہ اس میں زندگی کی قوت مفقود ہو جاتی ہے، ایک منفی عنصر بن جاتا ہے۔ یہاں یہ بات قابل

ذکر ہے کہ منٹو کے ہاں اس مفلوج شوہر کو پیش کرتے ہوئے وہ ہلکی سی تحقیر نہیں پائی جاتی جو لارنس کے لہجے میں پائی جاتی ہے۔ منٹو کو اس کردار سے پوری ہمدردی ہے، بلکہ منٹو نے اس کے بے پناہ کرب، اذیت اور کش مکش کو ڈرامے کا اہم حصہ بنایا ہے۔ شوہر میں یہ محسوس کرنے کی صلاحیت ہے کہ اس کی حسین اور نوجوان بیوی کو پورا حق حاصل ہے کہ وہ اس کے بھائی کی طرف متوجہ ہو جس سے اسے صحیح معنوں میں صحت مند اور مثبت محبت مل سکتی ہے، اور ان دونوں کی آپس میں بے اختیار کشش ایک فطری امر ہے۔ وہ خود تو اپنے مفلوج جسم اور نفسیاتی کمزوری اور احساسِ کمتری کے ساتھ ایک منفی عنصر بن چکا ہے جس سے ہمدردی کی جا سکتی ہے محبت نہیں۔ اسے محبت خادمہ سے ملتی ہے جو محبت کے قابل نہیں، جو بدصورت ہے، اور بدصورتی بجائے خود ایک منفی عنصر ہے۔ یہ دونوں منفی عناصر ایک دوسرے کے قریب آ سکتے ہیں لیکن ان کی قربت اور ملاپ کوئی اثباتی قوت نہیں پیدا کر سکتے اور اس لیے وہ زندگی کی بجائے موت میں ایک دوسرے کا ساتھ دیتے ہیں، ایک ساتھ خودکشی کرتے ہیں اور اس طرح فنا کی طرف جاتے ہیں۔ سعیدہ اور مجید کے مقابلے میں یہ کہیں زیادہ قوی اور اثر انگیز کردار ہیں لیکن منفی عناصر ہیں۔ امجد کو اگرچہ المیہ ہیرو کا درجہ نہیں دیا جا سکتا لیکن منٹو کا یہ ڈرامہ میلوڈرامے سے کچھ زیادہ ہی ہے اور ٹریجڈی کے قریب پہنچ جاتا ہے، اس کا درد اور اس کی المیہ موت ہم میں رحم اور دہشت کے المیہ جذبات کو ضرور ابھارتی ہے۔ لیکن امجد ایک انفعالی کردار ہے جو درد میں لذت محسوس کرتا ہے۔ اس کی مفلوج بے بسی اس وقت سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہے جب وہ سعیدہ کو پلنگ پر لیٹ جانے کے لیے کہتا ہے اور جھوٹ موٹ شادی کی پہلی رات کا تصوّر باندھتا ہے۔ اس وقت اس کا تصور یہ طرب و انبساط سے شروع ہوتا ہے لیکن بہت جلد شکست و فنا کے مناظر میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ ہر چند وہ زندگی سے کچھ حظ اٹھانے اور اپنے آپ کو بہلائے رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس کے مجروح ہونے کے ساتھ اس کی یہ صلاحیت بھی مجروح ہو جاتی ہے۔ اس کے اردگردِ قدرت کے حسین مناظر اور سربلند پہاڑیاں، جن تک اس کی رسائی نہیں، اس کے درد اور بے بسی میں اور اضافے کا باعث بنتی ہیں۔ اسی طرح سعیدہ کا بے پناہ حسن بھی اس کے لیے اذیت دہ بن جاتا ہے۔ امجد بے حد حسّاس ہے اس لیے اس کی وہ ذہنی حالت بن جاتی ہے کہ اس پر شکست و فنا کا تصور ہمیشہ حاوی رہتا ہے اور اسے پناہ صرف موت میں مل سکتی ہے۔ سعیدہ ایک کردار سے زیادہ سمبل معلوم ہوتی ہے: حسن کی علامت۔ وہ حسن جسے

امجد نے اپنانا چاہا لیکن جو اس کی اذیت کا باعث بن گیا۔ وہ اپنے شوہر سے ہمدردی ضرور رکھتی ہے۔ مجید کی طرف اپنی فطری کشش کو روکنے کی ایک حد تک کوشش بھی کرتی ہے لیکن اس کی اخلاقی اندرونی کشمکش ایک ہلکے سے اضطراب سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اور مجید میں تو، امجد کا بھائی ہونے کے باوجود، ایسی کوئی قوی کشمکش پیدا نہیں ہوتی۔ وہ فرار کی راہ ڈھونڈتا ہے اور اس منجدھار سے نکل بھاگنا چاہتا ہے۔ وہ سعیدہ کے سامنے یہ اعلان کرنے سے بھی نہیں جھجکتا کہ امجد اپنی موت کی طرف جا رہا ہے اور زندگی کے بھی کوئی تقاضے ہیں جو ان کے ملاپ سے پورے ہو سکتے ہیں اور جو زیادہ اہم ہیں۔

لہذا یہ دونوں نسبتاً غیراہم ہونے کے باوجود زندگی کی تجدید کی علامت ہیں اور یہ کوئی فنی خامی نہیں کہ منٹو نے ان کرداروں کو کم اہمیت دی ہے۔ ایملی برانٹے کے اچھوتے اور یکتا ناول "وُدرنگ ہائٹس" میں وہ کردار (یعنی چھوٹی کیتھرین اور ارن شا)، جن سے زندگی کی تجدید ہوتی ہے، قدآور، قوی اور ہیجانی المیہ کرداروں (ہیت کلف اور کیتھرین) کے مقابلے میں بالکل غیراہم، عام اور معمولی کردار معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان عام اور نارمل کرداروں میں وہ صحت مند توازن ہے جو زندگی اور نظامِ حیات کے لیے ضروری ہے

"اس منجدھار میں" گو امجد کا المیہ پیش کرتا ہے اور آخر میں موت حاوی اور فتح باب نظر آتی ہے لیکن سعیدہ اور مجید کے ملاپ میں زندگی کی تجدید کا اشارہ بھی ہے۔

یہاں منٹو کے وژن میں وہ وسعت پیدا ہو چکی تھی جو انفرادی اور خصوصی کو آفاقی اور کائناتی میں تحلیل کر دے۔

ایک خاص واقعہ، ایک خاص تجربہ؛ کوئی خاص، انوکھا، انفرادی کردار پیش کرنا منٹو کی ایک خصوصیت تھی۔ "سڑک کے کنارے" میں بھی ایک خاص واقعہ ہی ہے جو ایک خاص مرد اور خاص عورت سے وابستہ ہے، لیکن یہاں خصوصیت آفاقیت میں حلول ہو گئی ہے۔ افسانے کی ساری جزئیات میں صرف ایک چیز ایسی ہے جو خصوصیت کی طرف اشارہ کرتی ہے ـــــ مرد کی نیلی آنکھیں ـــــ لیکن ان نیلی آنکھوں کی آسمان کی نیلاہٹ سے تشبیہ ـــــ آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا ـــــ اس خصوصیت میں بھی وہی کائناتی وژن کا احساس پیدا کر دیتی ہے۔ یہاں ہم زمان اور مکان کی تخصیص کو بھی بھول جاتے ہیں؛ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ واقعہ کسی خاص عورت اور مرد سے وابستہ ہے۔

"دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا، اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا۔
دو روحیں سمٹ کر اس ننھے سے نقطے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے"۔

یہاں منٹو کا جنس کا تصور بھی کتنا مختلف اور کتنا بلند ہے! گو منٹو کا نظریہ جنس کے متعلق ہمیشہ صحت مند رہا ہے اور وہ اسے ایک ازلی، فطری، صحت مند جذبہ سمجھتا رہا ہے لیکن پہلے منٹو کے ہاں جنس کا تصور محض جسمانی تھا لیکن یہاں منٹو کا تصور اتنا بلند ہو چکا ہے کہ اسے منٹو نے وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ سے تعبیر کیا ہے۔

وجود کی تکمیل اور روحوں کے ملاپ کے ساتھ یہاں بنیادی گناہ کا تصور بھی شامل ہے۔ یہاں بنیادی گناہ کا یہ تصور اتنا گہرا ہے کہ صرف ہاتھورن کے یہاں ملتا ہے۔ اس گناہ کا نشان عورت کے سینے پر داغ دیا گیا ہے۔ عورت اپنے سینے پر اس جلتے ہوئے سرخ نشان کو دیکھ کر اپنے آپ سے یہ پوچھتی ہے: "کیا یہ واقعی گناہ تھا؟" نہیں، یہ گناہ نہیں تھا، یہ تو وجود کی تکمیل تھی۔ دو روحیں سمٹ کر ایک ہو گئی تھیں۔ اس نے اپنی پھڑپھڑاتی ہوئی روح اس کے حوالے کر دی تھی اور اس کے وجود کے ذرّوں نے اپنی ہستی کی تعمیر و تکمیل کی تھی۔ وہ ماں بن رہی تھی۔ ایک موتی اس کی کوکھ کی سیپ میں تشکیل پا رہا تھا۔ ماتا اس کی ساری رگوں میں سرایت کر گئی تھی اور اس کی دودھ بھری چھاتیوں کی گولائیوں میں مسجد کے اجلے، پاکیزہ میناروں کی سی تقدیس آرہی تھی۔ اس کی تکمیل تو ہو گئی تھی لیکن اب وہ اسے چھوڑ کر چلا گیا تھا!

یہاں عورت ہاتھورن کی ہیسٹر کی طرح ایک چوراہے پر کھڑی ہے:

"یہ دنیا ایک چوراہا ہے، یاد رکھ تجھ پر انگلیاں اٹھیں گی"۔

جب اس کی کوکھ کا موتی سیپ سے باہر نکلے گا تو گناہ کی زندہ علامت بن جائے گا۔

SCARLET LETTER میں بھی موتی گناہ کی زندہ علامت ہے۔

"اس کی زندگی موت سے بدتر ہو گی۔ اس سے بہتر ہے کہ اس ننھی زندگی کا آغاز ہوتے ہی اِسے ختم کر دیا جائے"۔

اور وہ ماں اپنے سارے جذبات و احساسات کو کچل کر، اپنی ماتا کا گلا گھونٹ کر جب اسی زندگی کو ختم کر دیتی ہے جو اس کی اپنی زندگی کا ایک حصہ تھی، اس کے اپنے خون سے بنی تھی، اس کی اپنی کوکھ میں تشکیل پائی تھی اُس وقت وہ ماں کس بے پناہ ذہنی و روحانی کرب و اذیت سے گزری ہو گی؟ یہ کتنا بڑا المیہ ہے!

اور اخبار میں چھپی ہوئی وہ چند سطریں ـــــ سرد اور منجمد سطریں ـــــ اس المیے کو کہاں پا سکتی ہیں!

اس المیے کو اپنی گہرائیوں اور ساری POIGNANCY کے ساتھ پیش کر چکنے کے بعد جب منٹو اچانک اپنا افسانہ اس اخباری رپورٹ پر ختم کرتا ہے تو ہم گویا ایک دھچکے کے ساتھ بلندی سے نیچے آگرتے ہیں؛ کائناتی وسعت اور گہرائی سمٹ کر ایک خاص نکتے پر آجاتی ہے۔

اخباری رپورٹ میں تو یہ محض ایک واقعہ تھا، اُن بیسیوں میں سے ایک جو آئے دن ہوتے رہتے ہیں، لیکن منٹو اخبار کی ان چند سطروں میں وہ گہرا المیہ تلاش کر لیتا ہے جو عورت اور ماں کا المیہ ہے۔

اس رپورٹ سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ بچّی زندہ ہو جاتی ہے۔ یہ بچّی زندہ رہ کر سماج کے ہاتھوں کیا کیا دکھ اٹھائے گی؟ وہ بھی عورت بن کر شاید وہی گناہ کرے یا اس گناہ پر مجبور کی جائے جو اس کی ماں نے کیا تھا؟ وہ بھی ماں بنے گی اور اپنے گناہ کے پھل کو اپنے ہاتھوں... کیا یہ داستان پھر دہرائی جائے گی اور کہانی ایک دائرے میں گھوم کر اسی نکتے پر آجائے گی؟

"ایک نوزائیدہ بچّی سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے پائی گئی۔ کسی سنگدل نے بچّی کی گردن کو کپڑے میں جکڑ رکھا تھا۔"

سنگدل کے لفظ پر ہم چونکتے ہیں۔ سنگدل کون تھا؟ وہ ماں جس نے اپنی رگوں میں سرسراتی ہوئی ممتا کا خون کر کے بچّی کو مارنے کی کوشش کی تھی یا وہ مرد جو عورت سے سب کچھ حاصل کرنے کے بعد اسے دھوکا دے کر اور اس نازک حالت میں چھوڑ کر چلا گیا تھا یا وہ سماج جس کے خوف نے عورت کو یہ غیر فطری حرکت کرنے پر مجبور کیا تھا؟

ایک خارجی، واقعاتی حقیقت جو صرف یہ بتاتی ہے کہ ایک عورت نے گناہ کیا تھا اور اس گناہ کے پھل کو مارنا چاہا تھا؛ اور دوسری گہری، باطنی حقیقت جو سارے افسانے میں عورت کی ذہنی کیفیات اور محسوسات کے ذریعے بیان کی گئی ہے؛ اور عورت کے ماں بننے کی کیفیت جب وہ ایک بہت بلند اور برتر اور مقدس ہستی بن جاتی ہے۔

نہیں، یہ تقدیس اور طہارت کچھ بھی نہیں۔ وہ تو ایک چوراہے پر کھڑی ہے۔

اور پھر وہ ہلچل، وہ اذیت ناک کش مکش جب اس کی مجبوری اور بے بسی کی آخری چیخ سنائی دیتی ہے:

"مت چھینو، اسے مت چھینو، میری روح کا یہ ٹکڑا مجھ سے مت چھینو۔"
خارجی حقیقت کا پردہ چاک کر کے منٹو ہمیں یہ باطنی حقیقت دکھاتا ہے تو صرف ایک روح نظر آتی ہے:

ایک عورت اور ایک ماں کی زخمی، پھڑپھڑاتی ہوئی روح!

(معیار)

محمد حسن عسکری

منٹو

جس دن منٹو مرا تھا اس دن بھی میں نے یہی کہا تھا کہ منٹو جیسے آدمی کی زندگی یا موت کے بارے میں جذباتی ہونے کی ضرورت نہیں۔ ہمیں تو اس کی زندگی اور موت دونوں کے معنی متعین کرنے چاہئیں۔ منٹو تو ان لوگوں میں سے تھا جو صرف ایک فرد یا ایک ادیب سے کچھ زیادہ ہوتے ہیں۔ پھر اب تو جذبات پرستی کی گنجائش یوں بھی نہیں رہی کہ منٹو کو مرے دو مہینے سے زیادہ ہو گئے۔ اور ہمارے لیے یہ سوال زیادہ اہم ہو گیا ہے کہ اردو ادب میں کیا کم از کم بیس سال کے اردو ادب میں منٹو کی جگہ کیا ہے۔ بعض لوگوں کے خیال میں منٹو اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار ہے۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ منٹو چاہے موپاساں وغیرہ کی صف میں نہ آ سکے، لیکن یورپ کے اچھے خاصے افسانہ نگاروں سے اس کا مقابلہ کیا جا سکتا ہے۔ میں ان دونوں باتوں سے متفق ہوں بلکہ میں تو یہ بھی کہتا ہوں کہ اگر منٹو موپاساں کے برابر نہیں پہنچ سکا تو اس میں اتنا قصور خود منٹو کا نہ تھا جتنا اس ادبی روایت کا جس میں وہ پیدا ہوا۔ جس بات میں منٹو موپاساں سے پیچھے رہ جاتا ہے وہ موپاساں کی نثر ہے اور موپاساں کو جس قسم کی نثر درکار تھی وہ فرانس میں اور کچھ نہیں تو کوئی دو سو سال سے نشو و نما پا رہی تھی۔ موپاساں کے پیچھے روشن فوکو تھا، والتیئر تھا، استان دال تھا۔ فلوبیئر تھا۔ منٹو کے پیچھے کون تھا؟ میری بات کا وہ مطلب نہ سمجھیے جو اردو کے ایم۔ اے سمجھیں گے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اردو کی نثر بالکل فضول ہے اس میں بہت سی خوبیاں ہیں۔ لیکن منٹو کو جن چیزوں کی ضرورت تھی وہ اردو نثر کی روایت میں موجود نہ تھیں۔ منٹو کو پانی پینے کے لیے اپنے آپ کنواں کھودنا پڑا۔ موضوع اور ہیئت دونوں میں منٹو کی حیثیت ایک پیش رو کی ہے اس لیے منٹو کے متعلق کوئی آخری فیصلہ کرنے سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا پڑے گا کہ اس سے پہلے اردو میں کیا تھا، اس کے ہم عصر کیا کر رہے تھے، منٹو کیا کر سکا اور کیا نہیں

کرسکا۔ یہ باتیں دیکھے بغیر ہم منٹو کو اچھا یا برا کہہ لیں گے۔ مگر اردو ادب میں منٹو کی حیثیت ہماری سمجھ میں نہ آئے گی۔

منٹو نے جو کنواں کھودا تھا وہ ٹیڑھا بھینگا سہی، اور اس میں سے جو پانی نکلا وہ گدلایا کھاری سہی۔ مگر دو باتیں ایسی ہیں جن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ایک تو یہ کہ منٹو نے کنواں کھودا ضرور، دوسرے یہ کہ اس میں سے پانی نکالا۔ اب ذرا گنیئے تو سہی کہ اردو کے کتنے ادیبوں کے متعلق یہ دونوں باتیں کہی جا سکتی ہیں۔

میں اس بات سے بے خبر نہیں ہوں کہ آج سے نہیں بلکہ شروع ہی سے بہت سے "خوش مذاق" حضرات کو منٹو کی ان دونوں خوبیوں سے انکار رہا ہے۔ اس کے برخلاف ہم نے یہ بھی دیکھا کہ اقبال کی وفات سے لے کر آج تک کسی اردو ادیب کا ماتم اس طرح نہیں ہوا جس طرح منٹو کا۔ آخر کوئی چیز تو تھی جس نے لوگوں کو اتنا سوگ منانے پر مجبور کیا۔ خیر، بعض لوگ اتنی مقبولیت کو بھی منٹو کی پستی کا آخری اور قطعی ثبوت سمجھیں گے، کیونکہ ان کا عقیدہ ہے کہ ادیب کو ہر آدمی کے لیے نہیں لکھنا چاہیے۔ ایسے لوگوں کو بیس سال سے منٹو پر یہی اعتراض رہا ہے کہ منٹو تو بس ایسی باتیں کرتا ہے جس سے لوگ چونک پڑیں۔ شاید یہ کوئی غیر شریفانہ یا غیر ادیبانہ بات ہو۔ لیکن میں نے جو تھوڑا بہت ادب پڑھا ہے اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ لوگوں کا چونکانا ادیب کا ایک مقدس فریضہ رہا ہے۔ بلکہ میلؔ ول نے تو ایسے لوگوں پر لعنت بھیجی ہے جو چونکانے سے ڈرتے ہیں۔ منٹوؔ کو چھوڑیے۔ بودلیئر سے شاعر کو کیا کہیے گا جس کا ادبی اصول ہی یہ تھا کہ متوسط طبقہ کو چونکایا جائے۔ اگر چونکانا کوئی بہت بڑا ادبی نقص ہے تو چونکنے سے ڈرنا ایک ذہنی بیماری ہے، کمزور شخصیت کی نشانی ہے۔ جو آدمی دوسروں کو چونکانا چاہے اس میں پہلے خود چونکنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ جس شخص کی جسمانی، ذہنی اور اخلاقی اعصاب زندہ نہ ہوں وہ کیا کسی کو چونکائے گا۔ ننگی کیا نہائے گی کیا نچوڑے گی۔ اگر کوئی ادیب اپنے پڑھنے والوں کو چونکانا ہے تو یہ کوئی شکایت کی بات نہیں۔ ورنہ تو پھر بڑھئی کی شکایت کیجیے کہ اس نے کرسی کیوں بنائی۔ ایسا ادیب تو محض اپنا فریضہ ادا کرتا ہے، ہاں ادیب سے آپ یہ ضرور پوچھ سکتے ہیں کہ تم نے ہمیں چونکانے کے بعد دکھایا کیا اگر ہمیں جھنجھوڑ کر جگانے کے بعد منٹو نے ہمیں انسانی فطرت اور انسانی معاشرے کا کوئی تماشہ نہیں دکھایا، اگر اس نے ہمارے اندر زندگی کا کوئی نیا شعور پیدا نہیں کیا تو پھر ہم اسے گالیاں دینے میں حق بجانب

ہوں گے کہ اس نے ہمیں چین سے سونے بھی نہیں دیا۔ جو لوگ کسی قیمت پر جاگنا ہی نہیں چاہتے انھیں تو اُن کے حال پر چھوڑ دیجیے لیکن کیا آپ "نیا قانون"، "ہتک"، "بابو گوپی ناتھ" جیسے افسانے پڑھ کر دیانت داری کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے ہمیں چونکا کر مفت میں ہماری نیند خراب کرائی؟

اچھا، منٹو نے چونکایا بھی ہے دو طریقے سے۔ ایک تو اس کے ایک اچھے افسانے ہیں جنھیں پڑھنے کے بعد محسوس ہوتا ہے کہ انسانی حقیقت ہمارے لیے کچھ بدل سی گئی ہے۔ دوسری طرف اس کے برے افسانے ہیں۔ منٹو کا ڈھنڈورچی ہونے کے باوجود مجھے تسلیم ہے کہ اس نے بعض بہت سے خراب افسانے لکھے ہیں۔ لیکن اس کے برے سے برے افسانے میں بھی آپ کو دو ایک فقرے ایسے ضرور ملیں گے جو کسی نہ کسی آدمی یا چیز، یا خیال یا احساس کو منوّر کر کے رکھ دیں گے۔ چاہے یہ روشنی ایسی ہو جو آپ کو پسند نہ آئے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اس میں بھی آورد زیادہ ہے، یہ منٹو کا مداری پن تھا۔ مگر پہلی بات تو یہ ہے کہ آمد اور آورد کا فرق ادب میں کوئی معنی نہیں رکھتا۔ کوئی چیز آمد ہو یا آورد۔ فیصلہ کن بات تو یہ ہے کہ اس سے نتیجہ کیا برآمد ہوا۔ اگر آورد کے ذریعے کسی تجربے کو اظہار مل گیا تو وہ آمد سے بہتر ہے دوسری بات یہ ہے کہ نوائے سروش بھی دو طرح سنی جاتی ہے۔ کبھی تو سروش اپنے آپ بول پڑتا ہے کبھی اس کے کان مروڑنے پڑتے ہیں، سروش کی فیاضی سے تو ہر آدمی ہی ادیب بن سکتا ہے لیکن سروش کو زبردستی بلوانے کے لیے ہمّت درکار ہے۔ کیونکہ سروش کے کان مروڑنے کا مطلب ہے اپنے کان مروڑنا۔ آپ یہ تو ضرور کہہ سکتے ہیں کہ بعض دفعہ منٹو نے سروش کے کان اس طرح مروڑے کہ وہ بولنے کے بجائے چیخ پڑا یا اول فول بکنے لگا۔ لیکن منٹو نے حوصلہ تو دکھایا۔ یہ کہہ دینا تو آسان ہے کہ منٹو کرتا ہی کیا تھا۔ وہ بے جوڑ باتوں کو جوڑ دیتا تھا، مگر یہ سمجھنا مشکل ہے کہ ان مل بے جوڑ میں آدمی کا حلیہ بگڑ جاتا ہے۔

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار

منٹو کے اندر اس شعبدے بازی کی تہہ میں جو چیز کام کر رہی تھی کہ منٹو اپنے کسی چھوٹے سے چھوٹے احساس یا جذبے کو دبانے یا رد کرنے کا قائل نہ تھا۔ ہر چیز اُس کے اندر کوئی نہ کوئی ردّعمل پیدا کرتی تھی، اور وہ اس ردّعمل کو قبول کر لیتا تھا۔ ان چھوٹے چھوٹے اور وقتی تجربات کو ایک دوسرے سے متعلق اور منضبط کرتے رہنے کی عادت اس میں نہ تھی۔ وقتی ردّعمل کو وہ اتنا دلچسپ یا وقیع سمجھتا تھا کہ اس پر انضباط و ارتباط کو قربان کر دیتا تھا۔ اس لیے اس کے

افسانے کبھی تو بہت اچھے ہوتے تھے کبھی برے، اور کبھی افسانے میں ایک آدھ فقرہ ہی کام کا نکلتا تھا۔ منٹو میں یہ بہت بڑا نقص تھا۔ لیکن اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کا حال یہ رہا ہے کہ وہ یا تو اپنے احساس کو ایک ڈھرے پر لگا دیتے ہیں۔ اس ڈگر سے ہٹ کر کسی اور قسم کے تجربے کی صلاحیت اُن میں باقی ہی نہیں رہتی یا پھر وہ چھوٹے چھوٹے اور ہنگامی تجربات کو حقیر سمجھ کر رد کرتے چلتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ادیب دو چار اچھے افسانے لکھ کر ٹھپ ہو جاتے ہیں۔ اردو افسانے میں بس منٹو ایک ایسا آدمی ہے جو کسی جذبے یا احساس سے نہ ڈرتا تھا، اور جس کے لیے کوئی احساس حقیر یا غیر دلچسپ نہ تھا۔ بعض حضرات نے منٹو کے کارنامے کو یہ کہہ کر اڑانے کی کوشش کی ہے کہ منٹو کے یہاں افسانے کا خام مواد تو ہے، افسانے نہیں ہیں۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ اردو کے دوسرے افسانہ نگاروں کے پاس خام مواد تک نہیں۔ کیونکہ خام مواد تو احساسات اور جذبات ہی فراہم کرتے ہیں۔ جب آدمی اپنے اعصاب پر پہرے بٹھادے تو نتیجہ ظاہر ہے۔ منٹو کی شخصیت اردو افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ آزاد تھی۔ اس معنی میں کہ اس نے اپنے احساسات پر کسی قسم کی بندشیں نہیں لگائی تھیں۔ جب اس کے احساسات ایک دوسرے سے آزاد ہونے لگتے تھے تو یہی چیز اس کے افسانے کے لیے مہلک بھی ہو جاتی تھی لیکن اردو میں کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں جو احساسات کی آزادی سے اتنا کم ڈرتا ہو۔ احساسات اور ارتعاشات کی ہلچل میں منٹو کی شخصیت ضرور پاش پاش ہو گئی۔ لیکن اپنی زندگی اور موت سے منٹو نے ہمیں اتنا ضرور دکھا دیا کہ فن کار اپنا مواد کس طرح حاصل کرتا ہے۔ کیونکہ اس نے مواد جمع کرنے کا کام برسرِ عام اور سب کی نظروں کے سامنے کیا، اسی لیے اردو میں اس کی حیثیت محض ایک ادیب سے زیادہ ہے۔ اسی لیے اُس کی موت اس کی زندگی کی معنویت کو مکمل کرتی ہے۔ اور اسی لیے اُس کے بُرے افسانوں کو بُرا سمجھنے کے باوجود میں منٹو کو اردو کا سب سے بڑا افسانہ نگار کہتا ہوں۔

(ستارہ یا بادبان)

وارث علوی

منٹو کا فن: حیات و موت کی آویزش

بڑا جواری بڑا داؤ لگاتا ہے اور منٹو نے بڑا جوا کھیلا جب اس نے فیصلہ کیا کہ ہر نوع کی آرائش و زیبائش سے تہی محض کہانی اس کے تخیلی اظہار کا پورا بار اٹھائے گی۔ اب محض کہانیاں تو بیدی کا بھولا، گپھا کا شکاری اور شہرزاد کا شوہر، یعنی فارسٹر کے الفاظ میں بچے یا وحشی سنتے ہیں۔ یہ احساس بہت عام ہوتا گیا کہ منٹو کے افسانے افسانے نہیں محض خاکے ہیں۔ ناول اور افسانہ میں کہانی اور گھڑے گھڑائے پلاٹ کے علاوہ اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے، جو ناول کو بطور تخیلی آرٹ کے برتنے کا ضامن ہے۔ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ خالص ناول نگار تو صرف سائی سے فون ہے، جس کے یہاں صرف ناول نگار کا ڈھانچہ ملتا ہے۔ یہ بھی تعجب کی بات نہیں کہ راب گریے نے جو حقیقت کا مشاہدہ تخیل اور زبان کے HUMANISING عناصر کے بغیر کرنا چاہتا تھا، فلم اور سراغ رسانی ناول کے ساتھ ساتھ سائی سیموں کے اثرات بھی قبول کیے۔ جائس، پروست، نبلا کوف اور دوسرے بڑے ناول نگاروں کے یہاں تہذیبی اور تمدنی فضا، آداب و اطوار کا بیان، سماجی اور نفسیاتی مواد کی دبازت، اساطیر اور علامات کا طلسم، اور اسالیب بیان کے نئے نئے تجربوں کی رنگا رنگی اس خلا کو پر کرتی ہے جو گھڑے گھڑائے پلاٹ کی واقعاتی ناول کے زوال اور نامقبولیت سے پیدا ہوا تھا۔ منٹو نے غیر ضروری تفصیلات، جزئیات نگاری، آرائشی تشبیہات، فضابندی، منظر نگاری، سماجی آداب و اطوار اور نفسیاتی پیچ و خم کے بیان سے احتراز کر کے اپنے بیانیہ کو اس حد تک کفایت شعارانہ بنایا کہ بادی النظر میں بس یہی لگتا ہے کہ وہ تو ایک کہانی کہہ رہا ہے — چونکانے والی، سنسنی خیز، جس کا انجام غیر متوقع ہو۔ لیکن معاملہ اتنا سیدھا سادا نہیں ہے جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں۔ غیر متوقع انجام کی ہی بات لیجیے۔ "الو کا پٹھا" سے لے کر "کھول دو" تک کا سفر

انجام کے محض دلچسپ اور انجام کے معنی خیز ہونے کا طویل سفر ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ منٹو کے فن میں وقت کے ساتھ ساتھ پختگی آتی گئی۔ اس کی ابتدائی کہانیاں مشقِ سخن کی کہانیاں نہیں ہیں، اور ایسا بھی نہیں کہ بعد کی تمام کہانیاں فنی پختگی کی ضامن ہوں۔ آخر اس کے پہلے مجموعے دھواں میں "دھواں" اور "کالی شلوار" جیسی کہانیاں ہیں جو فنی پختگی کے اعتبار سے "بلاؤز" اور "ہتک" کے مماثل ہیں۔ "موتری" تو محض صحافتی طنز ہے گو اس کی معنی خیزی آج کی گندی سیاست نے مزید بڑھا دی ہے، لیکن "ماتمی جلسہ" اس کی واحد سیاسی کہانی ہے جو سلیقہ مندی سے لکھی گئی ہے اور آج بھی اتنی ہی سچ ہے جتنی کہ کل تھی، بات دراصل یہ تھی کہ اپنے ابتدائی زمانے میں منٹو مختلف اثرات کے تحت لکھ رہا تھا۔ رومانیت، سیاسی احتجاج، سماجی حقیقت نگاری، نفسیاتی تجزیہ، خطوط اور مونولوگ، غیر متوقع انجام، انشائیہ اور ڈراما، سبھی اس پر اثر انداز تھے اور اسے اپنی تخلیقی شخصیت کی شناخت کے لیے ان میں سے بہت سی چیزوں سے اپنا پیچھا چھڑانا تھا۔ "دیوانہ شاعر" کی کمزوری اس کی سیاسی خطابت ہے۔ منٹو کا تخیل بنیادی طور پر URBAN ہے۔ دیہاتی فضا اور مناظرِ فطرت کا رومانی بیان اس کے بس کا روگ نہیں، جیسا کہ "بیگو" اور "موسم کی شرارت" سے ظاہر ہے۔ "نیا سال" دلچسپ ہے کیونکہ جدید دور کے بائرنک ہیرو کا خاکہ ہے، لیکن اس نوع کی خود کلامی سے "مجنوں کی ڈائری" لکھی جا سکتی ہے، افسانے نہیں۔ "میرا اور اس کا انتقام" میں بات معمولی تھی جسے منٹو افسانہ نہیں بنا سکا کیونکہ عنفوانِ شباب کی چھیڑ چھاڑ کو پرشوخ بنانے کا رینگتا، پھسلتا، بل کھاتا، ڈنک مارتا وہ اسلوب منٹو کے پاس نہیں تھا جو عصمت میں نظر آتا ہے۔ "اس کا پتی" کے مکالمے خالص فلمی انداز کے ہیں۔ "کس نے اس بالی عمر میں تمھیں پاپ اور پن کے جھگڑے میں پھنسا دیا ہے۔" پڑھ کر تو ایسا لگتا ہے گویا ابھی پریم چند نے بھی اردو میں جنم نہیں لیا۔ "نعرہ" میں کیشو لال کے ذہن کی ہڑبونگ کا بیان بہت کامیاب ہے لیکن "ڈرپوک" میں ذہنی تصادم کا بیان کامیاب نہیں، کیونکہ ہیرو بیمار رومانیت کا شکار ہے اور گناہ کرنے اور نہ کرنے کی کشمکش میں مبتلا۔ "نیا سال" کے ہیرو ہی کی طرح اسے بھی قاضی عبدالغفار کے اثرات سے بچانا مشکل ہے۔

اس تجزیے سے میں بتانا یہ چاہتا ہوں کہ منٹو تراش خراش کے ذریعے آخر کیوں

خالص کہانی کے طریقۂ کار پر پہنچنا چاہتا تھا۔ وجہ صاف ہے کہ وہ SENSIBILITY کی کہانیاں لکھنا نہیں چاہتا تھا۔ اسے اپنی ذات میں نہیں گردو پیش کی دنیا میں اور لوگوں میں دلچسپی تھی۔ اسے حقیقت نگاری کے ایسے طریقۂ کار کی ضرورت تھی جو لوگوں کا اور گردو پیش کی دنیا کا بیان اس طرح کر سکے کہ رومانی شعریت اور جذباتیت نظر کو دھندلا اور نقوش کو مدھم نہ کرے۔ گویا منٹو کی پوری جدوجہد تکمیل فن کے لیے تھی، صحیح نقطۂ نظر یا صحیح اخلاقیات کے لیے نہیں۔ اگر افسانے کا فارم، یعنی زبان اسلوب تکنیک اور بیانیہ ٹھیک ٹھاک نہیں تو نہ تو کرداروں کے جوڑ برابر بیٹھیں گے نہ واقعات کی نوک پلک درست ہوگی۔ اخلاقیات تو "اس کا پتی" کی بہت اچھی ہے لیکن ایسے افسانہ کو لے کر آدمی کیا کرے۔ "موذیل" کو لیجیے۔ یہ منٹو کا ایک بہت اچھا افسانہ ہے اور موذیل کے کردار کی تعریف تو سبھی نے کی ہے۔ لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ موذیل میں فن کا PALPABLE DESIGN بہت واضح ہے، جو ذرا سی رنگ آمیزی سے FORMULA بن سکتی ہے۔ یہی بات مجھے "ممی" میں کھٹکی ہے جسے میں منٹو کے بہترین افسانوں میں شمار کرتا ہوں۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ ایک خوبصورت نغمہ ہے جسے ضرورت سے زیادہ طول دیا گیا ہے۔ منٹو ممی کو ممی ثابت کرنے پر تلا ہوا ہے حالانکہ افسانہ نگار کا کام ثابت کرنا نہیں، دکھانا ہے۔ فن کار کا مشاہدہ ہی اس کا ثبوت ہے، کیونکہ تخلیقی تخیل کی آنکھ جس چیز کو دیکھتی ہے اسے نئے معنی عطا کرتی ہے۔ افسانے میں منٹو جذباتی ہو گیا ہے، کبھی کبھی گیت گانا بند کر کے سُر اور تال سمجھاتا ہے۔ سین کے قتل کے ساتھ افسانہ میلو ڈرامائی حدود میں بھی داخل ہو جاتا ہے۔ افسانہ ۶۵ صفحات کا ہے جس میں سے اولین ۴۵ صفحات نہایت پرسکون انداز میں لکھے گئے ہیں جبکہ آخر کے ۲۰ صفحات میں بہت سارا مواد، بہت تیزی سے، بہت ڈرامائی انداز میں سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کا اثر افسانے کی اخلاقیات پر بھی پڑتا ہے۔ مثلاً قانون ممی کو دیس بدر کرتا ہے چڈہ کہتا ہے پولس پیسہ کھانا چاہتی تھی۔ ذرا سوچیے کہ پولس کا اقدام پرخلوص یا ایماندارانہ ہوتا تو چڈہ کیا کہتا۔ گیت کمرے کی خاموش تنہائی سے نکل کر پرشور سڑک پر آجائے تو اپنی کیفیت کھو دیتا ہے، کہنے کا مطلب یہ کہ فن کی تکمیل ذات کی تکمیل، ہئیت کی تلاش، ذات کی تلاش اور نئی تکنیک کی دریافت ایک نئی حقیقت کی دریافت بنتی ہے۔ اس میں اخلاقیات اور سماجیات کا کوئی دخل نہیں۔ اس سلسلے میں ایک واقعے کی طرف اشارہ کرنا مفید ثابت ہوگا۔

اشک نے اپنی دلچسپ کتاب "منٹو: میرا دشمن" میں لکھا ہے کہ انھوں نے اور منٹو نے نوکروں پر گھر کی عورتوں کی بے حجابی کے اثرات پر افسانہ لکھنے کا فیصلہ کیا۔ اشک نے "اُبال" اور منٹو نے "بلاؤز" لکھا۔ اشک کا کہنا ہے کہ "اُبال"، "بلاؤز" سے بہتر ہے کیونکہ مقصدی ہے۔ "اُبال" میں ایک بیا ہتا جوڑے کے گھر کا ملازم خواب گاہ میں تاک جھانک کرتا ہے اور بالآخر کوٹھے پر جا کر ایک بیماری لگا لاتا ہے اور ملازمت سے برطرف کر دیا جاتا ہے۔ مقصدیت کا عنصر شاید غریب نوکر کی بپتا میں رہا ہے۔ اشک تو کیا اگر کوئی ٹینیسوی بھی PEIPIRY TOM کی تکنیک میں افسانہ لکھے تو ہیجان خیزی سے نہیں بچ سکتا۔ اس کے برعکس "بلاؤز" ایک نوجوان لڑکے کی عنفوانِ شباب کی پہلی لرزش کی ایسی کہانی ہے جس میں ذہن کے غیر شعوری اثرات قبول کرنے اور جنسی جبلت کی غیر شعوری بیداری ہی کا بیان ہے۔ مومن نہ اپنے بدن کی ماہیت سمجھتا ہے نہ دوسرے نسائی جسموں کی۔ منٹو کا بیانیہ بلاؤز سینے، بلاؤز بدلنے، بلاؤز کے نمونے منگوانے، بلاؤز کے پہننے اور ناپ لینے، گھر کے کام کاج، اس گھر سے اس گھر کی دوڑ بھاگ، ہنسی، قہقہوں، باتوں، بلند آوازوں، کھلے کمروں، گویا جنسی سرگرمی کی بجائے سماجی سرگرمی کی فضا تعمیر کرتا ہے۔ اس کے برخلاف اشک کا بیانیہ ہیجان خیز راتوں، بند کواڑوں، نیم روشن خواب گاہوں اور سرگوشیوں کی جنسی فضا سے بلند نہیں ہو پاتا۔ اشک کی تکنیک تھوڑا سا پردہ اٹھا کر تخیل کو بھڑکانے کا کام کرتی ہے۔ منٹو کوئی چیز ڈھکی چھپی نہیں رکھتا۔ بو، بغل کے بالوں، نیم برہنہ بدن اور سینوں کا ذکر نہایت صاف ستھرے غیر جذباتی انداز میں کرتا ہے۔ مشاہدہ اتنا صاف ہے کہ تخیل کے بھڑکنے کا یارا ہی نہیں رہتا۔ "بلاؤز" اچھی فنکاری کا نمونہ ہے۔ آپ کہیں گے ٹھیک ہے، لیکن اس کی کوئی مثبت قدر نہیں۔ میں پوچھتا ہوں کیا ایک صحت مند لڑکے کی بدن کی بیداری کا تجربہ کوئی انسانی قدر نہیں رکھتا۔

اس تجزیے سے میں جس نتیجے پر پہنچنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اپنے بہترین افسانوں میں منٹو کا بیانیہ حشو و زوائد سے پاک ہو کر، ایک تندرست بدن کی جلد کے مانند، کہانی کے ڈھانچے پر ایسی تندہی سے کسا ہوا ہے کہ بیانیہ کا ہر جزو پورے افسانوی ڈزائن کا جزو لاینفک بن گیا ہے، اس حد تک کہ افسانوی معنویت افسانوی ڈزائن سے کوئی الگ چیز نہیں رہی۔ منٹو کے افسانوں میں ہر تفصیل کی وہی اہمیت ہے جو غنائی نظم میں لفظوں کے آہنگ، شعری پیکر اور علامت کی ہوتی ہے جو باہم مل کر معنی کی تجسیم کرتے ہیں۔ ذرا "دھواں"

کے اس اقتباس پر نظر کیجیے :-

"اُس وقت سوا نو بجے ہوں گے مگر جھکے ہوئے خاکستری بادلوں کے باعث ایسا معلوم ہوتا تھا کہ بہت سویرا ہے۔ سردی میں شدت نہیں تھی لیکن راہ چلتے آدمیوں کے منھ سے گرم گرم سماوار کی ٹونٹیوں کی طرح گاڑھا سفید دھواں نکل رہا تھا۔ ہر شئے بوجھل دکھائی دیتی تھی جیسے بادلوں کے وزن کے نیچے دبی ہوئی ہے، موسم کچھ ایسی ہی کیفیت کا حامل تھا جو ربڑ کے جوتے پہن کر چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے باوجود بازار میں لوگوں کی آمدورفت جاری تھی اور دکانوں میں زندگی کے آثار پیدا ہو چکے تھے، آوازیں مدھم تھیں جیسے سرگوشیاں ہو رہی ہیں، چپکے چپکے دھیرے دھیرے باتیں ہو رہی ہیں، ہولے ہولے لوگ قدم اٹھا رہے ہیں کہ زیادہ اونچی آواز پیدا نہ ہو۔"

یہ محض منظر نگاری نہیں بلکہ ایک لڑکے کے اُس احساس کو جو احساس کی دھندلی فضاؤں سے بلند ہو کر شعور کے اجالے میں نہیں آیا تا، بیان کرنے کی کوشش ہے۔ احساس کی اس لہر کو براہِ راست لفظوں میں قید کرنا ممکن ہوتا تو نفسیات کی کتابیں جذبات نگاری کے مرقعوں سے مالا مال ہوتیں۔ چونکہ براہِ راست بیان ممکن نہیں اس لیے تخیل دوسرے وسائل اختیار کرتا ہے کبھی منظر کا بیان کرتا ہے، کبھی اشیا کا، ایسی منظر نگاری نفسیات کی کتابوں میں ممکن نہیں۔ اس کے لیے نظم اور افسانہ ہی لکھنا پڑتا ہے۔ گویا آرٹ ہمیں جو علم عطا کرتا ہے وہ نفسیات اور دوسرے علوم سے ممکن نہیں۔ یعنی فنکارانہ تخیل کی یہ بنیادی صفت ہے کہ وہ انہی تجربات کو اظہار بخشتا ہے جو کسی اور طرح بیان نہیں کیے جا سکتے۔ لہٰذا تخیل کی اس طاقت کا بھرپور استعمال ہی کسی فن پارے کی قدر کا ضامن اور اس کے ہونے کا جواز ہے۔ منٹو "دھواں" میں ایک بے نام احساس کو نام دے کر اس کی شناخت کرتا ہے۔ تخلیقی تخیل کا یہی فنکشن ہے۔ منٹو کے افسانوں کی ساخت اور بافت پر نظر ڈالیے۔ عریانی، فحاشی، سنسنی خیزی کے تمام الزامات بادِ ہوا ثابت ہو جائیں گے۔ منٹو کو EROTICISM میں اتنی بھی دلچسپی نہیں کہ جنس کی اہمیت پر اتنا اصرار کرنے کے بعد کچھ نہیں تو بدن کے اہتزاز کا ایک سحر آفریں اور ہوش ربا نغمہ ہی سناتا EROTIC افسانہ لکھنے کی خواہش کرشن چندر کے دل میں پیدا ہوئی تھی منٹو کے دل میں نہیں۔ اختلاط کے لذت آگیں بیان سے اس نے ہمیشہ گریز کیا ہے۔ جہاں ہے مثلاً "بو" اور "ٹھنڈا گوشت" میں، اس کی نوعیت بالکل دوسری

ہے منٹو کی ذات میں کوئی پرورژن نہیں تھا، اسی لیے اس نے ایک بھی افسانہ آندرے ژید کی ناولوں کی مانند اپنے پرورژن کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے، یا جنسی نیوروسیس کو RESOLVE کرنے کے لیے نہیں لکھا۔ اس نے جنسی پرورژن پر افسانے لکھے ہیں۔ جنسی جرائم پر بھی لکھے ہیں۔ لیکن اس کا ردیہ ناپسندیدگی کا ہے۔ ڈرامائی تکنیک کے باوجود وہ افسانوی فضا اور دوسرے کرداروں کے ردِّعمل کے ذریعے وہ اس ناپسندیدگی کو ظاہر کرتا ہے۔ وہ چاہتا تو اس تکنیک میں غیر متعلق رہ سکتا تھا، اور آئرس مرڈوک کی طرح ہر پرورژن کو زندگی کی ایک حقیقت کے طور پر غیر جذباتی انداز میں قبول کرسکتا تھا۔ لیکن پرورژن اسے ہمیشہ گھناؤنا لگا ہے۔ مثلاً "بدتمیز" "خورشٹ" "اللہ دتا" "کتاب کا خلاصہ" "بری شاداں" وغیرہ میں وہ غیر متعلق نہیں ہے، گو وہ معروضی حقیقت نگاری سے کام لیتا ہے۔ "خورشٹ" میں تو کوئی پرورژن نہیں۔ ایک عورت اپنے شوہر کے جگری دوست کے ساتھ تعلق پیدا کر لیتی ہے، یا یوں کہیے کہ جگری دوست عورت کو خاموشی سے SEDUCE کرتا ہے۔ دونوں بھاگ جاتے ہیں اور شادی کر لیتے ہیں۔ افسانے میں انسانی تعلقات کی بنیادی قدروں، مثلاً دوستی، اعتماد، اور محبت کا ایسا BETRAYAL ہے کہ طبیعت متنفر ہو جاتی ہے۔ منٹو کی بیوی تو اس جوڑے کو ایک لحظہ کے لیے بھی برداشت نہیں کرسکتی اور اٹھ کر چلی جاتی ہے۔ افسانہ کچھ اس ڈھنگ سے لکھا گیا ہے کہ انسانی طرزِ عمل کو ایک PERVERTED SEXUAL BEHAVIOUR سے الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ منٹو نے جنسی پرورژن پر کیوں لکھا۔ کیا چونکانے کے لیے؟ اور اسی سے ملتا جلتا دوسرا سوال یہ ہے کہ اس نے طوائفوں، دلالوں اور اوباشوں پر کیوں لکھا، سماج کے رستے ہوئے ناسور دکھانے کے لیے؟ ان دونوں سوالوں میں منٹو کے فن کی پوری معنویت چھپی ہوئی ہے۔ لیکن ان سوالوں کے جواب آپ کو اس وقت تک نہیں مل سکتے جب تک آپ منٹو کے تمام افسانوں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ایک تصویر کی مانند نہ دیکھیں۔ ایک ایسی تصویر جس کا ہر نقش دوسرے کو اجاگر کرتا ہو۔ اسی صورت میں تصویر کی معنویت بے نقاب ہوگی۔ منٹو فن کے اس اعلیٰ ترین مقام پر پہنچا تھا جہاں حقیقت اور افسانہ کا فرق مٹ جاتا ہے۔ اسی لیے یہ فریب پیدا ہوتا ہے کہ منٹو کیمرے کی آنکھ سے ہر چیز کو دیکھتا ہے۔ کیمرے کی آنکھ سے آرٹ

پیدا نہیں ہوتا کیونکہ آرٹ حقیقت اور تخیل کی آمیزش کا نام ہے۔ تخیل کے پر لگا کر اڑنا لیکن حقیقت سے اپنا رشتہ نہ توڑنا یہ فن کی معراج ہے۔ گاگن کا ایک قول ہے "ہم فطرت کے سامنے ہوتے ہیں لیکن یہ ہمارا تخیل ہی ہے جو تصویر بناتا ہے۔" منٹو کو پڑھتے وقت ہم اس بات پر غور نہیں کرتے کہ اس کی ہر کہانی اس کے ذہن کی ایجاد ہے۔ وہ اس سبھتا سے لکھتا ہے گویا سامنے کی بات بیان کر رہا ہے، کسی سے سنی ہوئی، کہیں اخبار میں یا راہ چلتے دیکھی ہوئی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر کہانی اور ہر کردار اس کے ذہن کی تخلیق ہے۔ یہ بات جاننا اس لیے ضروری ہے کہ منٹو نہ تو انسانی طربیہ کا خوش دل تماشائی ہے نہ ہولناک حقائق کا لاتعلق شاہد۔ اسی لیے منٹو کے یہاں نہ تو وہ ہیومنزم ہے جو حقائق اور انسانوں کے متعلق گستاخ سوالات نہیں کرتا نہ وہ CYNICISM ہے جو ہولناکیوں سے برگشتہ خاطر ہو کر زندگی اور انسان کو رد کرتا ہے۔ منٹو کی پسند اور ناپسند ہیں اور بہت شدید ہیں، اور افسانوں میں انھیں کا خاموش اور پنہاں اظہار اس کے افسانوی حقائق کو مثالی حقائق بناتا ہے۔ وہ "بابو گوپی ناتھ" اسی لیے لکھتا ہے کہ اسے اپنی بات کہنی ہے جو بہت اہم ہے۔ منٹو کے کسی افسانے سے پتا نہیں چلتا کہ اس کے وجودی اور روحانی اور نفسیاتی مسائل بھی تھے۔ اس کے یہاں جدید دور کی روحانی بے سروسامانی، یا زندگی کے بے معنی ہونے کا احساس کہیں نظر نہیں آتا۔ اس کا سروکار زندگی اور انسان کے ارضی مسائل سے ہے، اور یہ سروکار اتنا شدید ہے کہ منٹو کے افسانے ایک غنائی شاعر کی تخلیقات کی مانند شخصی اور داخلی بن گئے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ اور سوگندھی، باسط اور شاردا تو محض اظہار کے سانچے ہیں، خارجی تلازمے، ذہن کی صہبائے تند و تیز کے پیمانے۔ اگر غزل کا شعر ڈراما ہے تو منٹو کا ہر افسانہ غزل کا شعر۔ ہم اس کے افسانوں کو شخصی ارتسامات نہیں سمجھتے اور خارجی حقیقت کا بیان سمجھتے ہیں، یہ اس کی حقیقت نگاری کا کارنامہ ہے۔ منٹو نے ایک بھی ناول نہیں لکھا؛ اگر وہ چاہتا تب بھی شاید نہ لکھ سکتا۔ ایک معنی میں تو حافظ اور غالب کی روح اس میں حلول کر گئی تھی۔ وہ کیسے۔ یہی اس مقالے کا مرکزی موضوع ہے۔

جیسا کہ میں نے "دھواں" اور "بلاؤز" کے حوالے سے بتایا کہ آرٹ تخیل کی مدد سے اس چیز کو جو پنہاں ہے، موہوم اور مبہم ہے قابل فہم حقیقت میں بدلنے کا نام ہے۔ جس دنیا میں ہم رہتے ہیں اس میں دکھاوے تو نقاب ہیں جو اصل حقیقت کو چھپائے رہتے ہیں۔ ہم دکھاووں کو قبول کرتے ہیں کیونکہ انھیں چیلنج کرنے کے ہمارے پاس ذرائع نہیں ہم دوسرے

لوگوں کو بھی جیسے کہ وہ نظر آتے ہیں قبول کرتے ہیں، انہیں جانتے کہ اصل میں وہ کیا ہیں۔ آرٹ اسی اصلیت تک پہنچنے کی کوشش ہے۔ منٹو دکھاوے کے بھرم میں نہیں آتا۔ وہ راج کشور کی خوبی اور لتیکا رانی کی عیار شخصیت کی تہہ تک پہنچتا ہے۔ جنسی پروروژن اور جرائم کے بیان کے ذریعے وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ متمدن سماج خود کو جتنا متمدن سمجھتا ہے اتنا نہیں ہے۔ غیر عقلیت کا عنصر ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہے۔ خیر یہ بات تو سماجیات کی کتابوں میں بھی مل جائے گی۔ لیکن منٹو بات کو دوسرے ہی ڈھنگ سے کہتا ہے۔ وہ بہت ہی نارمل فضا میں بدکاری کا گھناؤنا چہرہ دکھاتا ہے۔ "شاداں" کا تو آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے۔ 'خان بہادر محمد اسلم خاں کے گھر میں خوشیاں کھیلتی تھیں۔ اور صحیح معنوں میں کھیلتی تھیں۔ ان کی دو لڑکیاں تھیں، ایک لڑکا'۔ پورا افسانہ بچوں کے کھیل کود سے بھرا پڑا ہے۔ لیکن ساتھ ہی خان بہادر کا شاداں کے ساتھ جو ایک جوانی میں قدم رکھتی ہوئی ملازمہ ہے، تاریک کھیل بھی چلتا رہتا ہے۔ خان بہادر نامرد ہو گئے ہیں اس لیے بیوی کے کام کے نہیں۔ جنس ایک جسمانی تقاضا نہیں، ذہنی مشغلہ ہے، اسی لیے کھیل کی طرح کھیلا جا سکتا ہے، اور ایسے کھیلوں کے لیے ہمیشہ کمتر درجہ کے لوگ چاہییں تاکہ اپنی ذات کا امتحان نہ ہو۔ خان صاحب مسواک کا استعمال کرتے ہیں اور لڑکی کو لہولہان کر دیتے ہیں۔ مقدمہ چلتا ہے لیکن بَری ہو جاتے ہیں۔ خان بہادر بظاہر نارمل آدمی ہیں۔ ان کے گھر کا ماحول بھی بچوں کے کھیل سے ہماہما ہے۔ لیکن ان کی فطرت میں بیماری اور پروروژن ہے جو کوئی دیکھ نہیں پاتا۔ یہ علم ہمیں انسان اور سماج کے متعلق بہت سی اہم باتیں بتاتا ہے۔

پورے متمدن سماج میں بیماری اور پروروژن ہے اور کوئی دیکھ نہیں پاتا۔ ہم خود کو یہی فریب دیے جاتے ہیں کہ آدمی بالآخر آدمی ہے۔ یعنی آدمی پر ایسا اعتماد ہے کہ گویا اس کا کوئی کام ناقابلِ پیش بینی نہیں رہا۔ ہٹلر اور اس کے فاشی اہل کاروں کے متعلق بھی تو لوگ اسی خوش فہمی میں مبتلا تھے کہ متمدن آدمی سے ایسی بھیانک حرکتیں کبھی سرزد ہو ہی نہیں سکتیں۔ ساٹھ لاکھ یہودیوں کو گیس چیمبر کا ایندھن بنا دینا، اور وہ بھی اس سلیقہ مندی سے کہ کوئی کارآمد چیز ضائع نہ ہو۔ دانت کا سونا نکال لیا جاتا، سنہرے بال کپڑا بننے کے کام آتے۔ چربی سے گوند اور ہڈیوں سے کھاد تیار ہوتی، اور چوکسائی دیکھیے کہ آمدنی میں سے دو مارک گیس چیمبر کے خرچ کے منہا کر لیے جاتے۔ نہیں نہیں ہٹلر اور اس کے ساتھی

بہر حال انسان تھے۔ آدمی آدمی بن کر بھی کتنا شیطان بن سکتا ہے، اور انھوں نے بتادیا کہ کتنا بن سکتا ہے۔ بطور آدمی کے وہ خان بہادر جتنے ہی نارمل تھے۔ آئیک مین کیسا صاف ستھرا مہذب اور تعلیم یافتہ آدمی تھا۔ ایک اچھا شوہر جس کا دامن جنسی گمراہیوں سے داغ دار نہیں تھا۔ چاق وچوبند افسر جو ماتحتوں کے ساتھ سختی سے پیش آتا لیکن ظالم نہیں تھا۔ وہ بھی نارمل تھے جنھوں نے ہیروشیما پر بم گرایا، اور وہ بھی جنھوں نے مائی لائی میں آٹھ فیٹ کے فاصلے سے بچوں کی کھوپڑیاں اڑا دیں۔ مرنے والے یونہی مرتے ہیں اور راج دھانیوں کے راج مارگوں پر اسلحوں کے جلوس نکلتے ہیں۔ کلب اور کالجوں میں فرقہ پرستی کا زہر گھولا جاتا ہے۔ پرائیویٹ سیناؤں کے سیناپتی ڈاکٹروں وکیلوں اور پروفیسروں کے لڑکوں کو خنجر زنی کے طریقے سکھاتے ہیں اور ان کے کیمپوں کا ادگھاٹن فوج کے ریٹائرڈ کمانڈر اور سپریم کورٹ کے ریٹائرڈ جج کرتے ہیں۔ دنیا میں چاروں طرف BUSH FIRE WARFARE کی چنگاریاں اٹھ رہی ہیں، اور تشدد اور بہیمانہ فسادات کی ایک آندھی ہے جس میں ہر رنگ اور نسل کا آدمی پھنسا ہوا ہے۔ بندوق کی گولی کہیں سے چلے آواز ایک سی کرتی ہے، اور مرنے والا چاہے کسی مذہب و نسل کا ہو ایک سی کراہ کرتا ہے۔ یہاں سوال آدمی کی فطری خباثت جاگ اٹھنے کا نہیں ہے بلکہ پوری فطرت کے مسخ ہونے کا ہے۔ انسانی عمل کا سرچشمہ ہی گدلا ہو گیا ہے۔ آدمی کے متمدن تعلیم یافتہ اور مذہبی ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ آدمی تمدن تعلیم اور مذہب کو بھی خون چاٹنے والا کر دے گا۔ کرم کانڈ اور صوم وصلوٰۃ کے پابند مذہبی رہنماؤں کی فرقہ پرستی اور اقتدار پسندی ثبوت ہے کہ مذہب اعمالِ صالحہ کا نام رہ گیا ہے، روحانی پاکیزگی کا نہیں۔ اور منٹو کو تلاش روحانی پاکیزگی کی تھی اخلاقی ضمیر کا پورا احساب منٹو "ٹھنڈا گوشت" میں چکا دیتا ہے۔ ضمیر کی آواز کو تو بہت آسانی سے خاموش کیا جاتا ہے، اور جب مذہب ودھرم ہی کام نہ آیا تو اخلاقیات کیا کام آئے گی۔ منٹو کی نظر اخلاقی وجود سے گزر کر دلِ وجود کو چیر جاتی ہے اور وہاں وہ ایروز اور تھاناٹوز، قوتِ حیات اور قوتِ موت کی جبلتوں کو برسرِ پیکار دیکھتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ منٹو نے آداب واطوار کے افسانے نہیں لکھے اور نہ ہی اخلاقی کشمکش کے۔ اس کی کہانیاں مظہر ہیں ایک طرف ایروز کی قوتوں کی اور دوسری طرف موت کی طاقتوں کی، ایک نظر سے دیکھیے تو منٹو بالکل فینونیولوجیکل افسانہ نگار ہے جرائم اور پروژن جس کے جنسیاتی اور غیر جنسیاتی بے شمار روپ منٹو نے دکھائے ہیں وہ

قوتِ حیات پر موت کے بڑھتے ہوئے سایوں کی علامت ہیں۔ آدمی اگر اپنی فطرت ہی میں آدمی نہیں رہا تو سب کچھ بیکار ہے۔ وہ آدرش، اخلاق، مذہب اور آئیڈیولوجی سب کو اپنے بہیمانہ پاؤں تلے روند دے گا۔ یہاں منٹو کامیو کے قریب اور راب گرییے اور اس کے مریدوں اور اُن انقلابی آئیڈیولوگز سے دور ہو جاتا ہے جو انسانی فطرت کو CONDITIONING سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ آدمی کی فطرت کو بدلا جائے تو اسے روبو بھی بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن منٹو کی نظر میں انسانی فطرت ایک CONSTANT ہے جو آدمی کو اس کے حال ماضی اور مستقبل سے جوڑتا ہے، تجربے کو معنی خیز بناتا ہے اور خیر و شر کے NORMS دیتا ہے۔ منٹو کی نظر میں متمدن سماج انسانی فطرت کے خلاف بڑے ناپاک جرائم کا مرتکب ہوا ہے۔ ان جرائم سے فطرت کیسے REVOLT کرتی ہے، اس کا بیان "ٹھنڈا گوشت" میں ہے۔ ایشر سنگھ کا ضمیر سو گیا ہے لیکن اس کی فطرت مری نہیں۔ فطرت کے خلاف جرم کرتا ہے اور وہ مر جاتی ہے۔ وہ آدمی ہی نہیں رہتا۔ خان بہادر تو ہیں ہی نامرد۔ ان کی تو فطرت ہی مر گئی ہے اس لیے وہ ہر جرم کا ارتکاب کر سکتے ہیں۔ کورٹ سے چھوٹ گئے تو فسادات کے مجرموں کی طرح بری الذمہ ہو گئے، LIFE IN DEATH ان کا مقدر ہے۔ بظاہر وہ عام انسانوں کی طرح جیتے ہیں، لیکن ہیں محض پرچھائیں۔

"گورمکھ سنگھ کی وصیت" میں منٹو نے اُس ہولناکی کا بیان کیا ہے جو متمدن سماج کے تشدد کی پیدا کردہ ہے۔ افسانہ اس کے عنوان اور تھیم کے اعتبار سے اس نیک دل سکھ کی کہانی معلوم ہوتا ہے جو ہر سال عید کو میاں عبدالحیٔ کے یہاں سوّیاں بھیجتا ہے۔ اب کے عید فسادات کے شعلوں کے بیچ آئی ہے اور گورمکھ سنگھ بھی مر گیا ہے، لیکن اپنے بیٹے کو وصیت کر گیا ہے کہ سال بہ سال سوّیاں ضرور میاں صاحب کو پہنچتی رہیں۔ یہ افسانہ کی تھیم ہے لیکن افسانہ کہانی ہے میاں عبدالحیٔ، ان کی جوان لڑکی صغرا اور چھوٹے لڑکے بشارت کی۔ افسانے کی فضا خوف کی ہے، اور منٹو نے یہ خوف نہایت چھوٹی چھوٹی تفصیلوں سے پیدا کیا ہے۔ مٹی سے نظر آتے آگ کے شعلے، بم کے دھماکے، نعروں کی آوازیں۔ باپ مفلوج ہے۔ لڑکی سہمی ہوئی کام کاج میں مصروف رہتی ہے۔ اور لڑکا بشارت بھی پہلے اکیلا گھر میں اوپر نیچے طرح طرح کے کھیلوں میں مصروف رہتا تھا اب باپ کی چارپائی کے ساتھ لگ کر بیٹھ گیا اور حالات کی نزاکت سمجھنے لگا۔ بس ایسی ہی تفصیلیں ہیں جو خوف کے احساس کو گہرا کرتی ہیں۔ ایک تصویر دیکھیے:

"عید کا چاند دیکھ کر جب صغریٰ نے پاس آکر انھیں (باپ کو) سلام کیا تو انھوں نے اشارے سے جواب دیا۔ صغریٰ نے سر جھکایا تو انھوں نے وہ بازو جو ٹھیک تھا اٹھایا اور اس پر شفقت سے ہاتھ پھیرا۔ صغریٰ کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے تو میاں صاحب کی آنکھیں بھی نمناک ہوگئیں مگر انھوں نے تسلی دینے کی خاطر بمشکل اپنی مفلوج زبان سے یہ الفاظ نکالے۔" اللہ تبارک وتعالیٰ سب ٹھیک کردے گا۔"

لیکن ان کا تبارک وتعالیٰ سب ٹھیک نہیں کرتا۔ ٹھاٹھا باندھے چار آدمی ہاتھ میں ہتھیار جلتی مشعلیں لے کر آتے ہیں، اور سنتو کھ سنگھ جو سویاں دے کر لوٹ رہا ہے اس سے کہتے ہیں "تو کر دیں معاملہ ٹھنڈا جج صاحب کا" اور سنتو کھ سنگھ کا لڑکا یہ کہہ کر چلا جاتا ہے "ہاں جیسے تمھاری مرضی" اور افسانہ ختم ہوجاتا ہے۔ لیکن قاری کے لیے افسانہ ختم نہیں ہوتا۔ قاری گھر کے چپے چپے سے واقف ہے اور صغریٰ اور بشارت کی بے بسی اور خوف سے بھی۔ اب وہ اس بھیانک کا بھی شاہد بنتا ہے جو افسانے میں بیان نہیں ہوئی لیکن جسے اس کا تخیل مسلسل ذہن میں تخلیق کرتا رہتا ہے۔ یہی چیز افسانے کو خالدہ اصغر کے "سواری" جیسا HAUNTING بناتی ہے۔ "سواری" میں بھی ہمارے متشدد عہد کی بھیانکتا کا بیان ہے۔ دونوں کا طریقۂ کار جدا ہے لیکن تاثر ایک ہی ہے۔ ہماری آنکھیں پتھرا گئی ہیں اور زبان تالو سے لگ گئی ہے۔

وجودی ادب دوسری جنگ عظیم اور فاشزم ہی کا ردعمل ہے۔ فرانسیسی وجودیت پسندوں نے اس دانشور ہیرو کی تخلیق کی جو دنیا کے ہر ظلم وستم اور ناانصافی کے لیے خود کو ذمہ دار ٹھہراتا ہے۔ ضمیر کی لعنت ملامت اس کے لیے راہب کے کوڑوں کا کام کرتی ہے جو ناکردہ گناہوں کی سزا ہے کیونکہ آدمی دنیا میں ہونے والے ہر جرم کا ذمہ دار نہیں ہوسکتا۔ ایسا سمجھنا خدا کا رول ادا کرنا ہے۔ اس میں پندار کی نخوت بھی ہے اور تسکین بھی۔ پھر بہیمانہ قوتوں کی پیکار سے لرزہ براندام دنیا میں عمل اور انتخاب کی ذمہ داری بھی اپنے معنی کھو دیتی ہے کیونکہ عمل کے نتائج ناقابلِ پیش بینی ہیں اور انتخاب غلط انتخاب بھی ہوسکتا ہے۔ وجودی ہیرو کا عمل سفاکی اور سنگ دلی کا ہی نہیں NECESSARY MURDER کا بھی مرتکب ہوتا ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ لبرل انقلابی ہوسکتا ہے اور لبرل ہیومنزم اور انقلابی ہیومنزم دونوں کا انجام ظاہر ہے۔ ناول کے دانشور ہیرو سے کیا پاپڑ بیلے جاتے جبکہ دانشوری کے زوال ہی پر کتابوں کے ڈھیر لگ رہے تھے۔ منٹو کو ہیومنزم کی نہیں۔ زندگی کی نئی تفسیر کی

تلاش تھی۔ وہ متمدن سماج میں متمدن آدمی کے عمل کی تائید کرنا نہیں چاہتا تھا، چاہے یہ عمل انقلابی تبدیلی کے لیے ہی کیوں نہ ہو۔ وہ تو ان چیزوں کا اثبات کرنا چاہتا تھا، جو نہ ہوں تو انقلاب مطلق العنانی، ریاستی جبر و تشدد اور تہذیب کشی کا سرغنہ بن جاتا ہے۔ منٹو نہ تو روحانیت کے سہارے ڈھونڈتا ہے نہ جمال پرستی کے۔ نہ قنوطیت کو راہ دیتا ہے نہ رجائیت کو۔ وہ چاہتا تو کامیو کے پلیگ کے ڈاکٹروں کی طرح جدید دور کے ولی پیدا کرسکتا تھا۔ تشدد کا جواب سوائے دردمندی اور کریم النفسی کے اور کچھ نہیں، اور منٹو کے یہاں یہ اقدار ملتی ہیں لیکن اولیا میں فطرت کی پاکیزگی ہے، ایروز کی دوسری صفات رندی اور سرمستی نہیں۔ انقلابی آدرش واد اور بغل تھیلا سماج سیوا آدرش واد، دونوں ڈایونیس کی نہیں ZEUS کی اولادِ صالحہ ہیں۔ تخلیقی قوتوں کے نہیں، تعمیری قوتوں کے نمائندے۔ ان کے یہاں تخلیق، تخیل، جذبہ، اہتزاز، مسرتِ حسن، آرٹ اور تہذیب کی بجائے پیداوار تعمیر، ترقی، نظم و ضبط، سودمندی، مقصدیت، نفس کشی، کارآمد علوم اور سائنس کا غلبہ ہے۔ زاہد خشک اور دھرماتما کی مانند ان کی دردمندی اور ایثار نفسی ایروز کے افکار پر مبنی ہے۔ گویا منٹو بیک قلم مسترد کرتا ہے نطشے کے فوق الانسان کو، اقبال کے مردِ مومن کو، سارتر کے لبرل انقلابی کو، کامیو کے فرشتہ صفت مسیحوں کو اور ہندوستان کے بغل تھیلا سرسوتی چندروں کو۔ ان کی جو کچھ اہمیت سہی، لیکن منٹو کو اپنے فن کے لیے ان کی ضرورت نہیں تھی۔ کیونکہ ان میں سے کوئی بھی ایروز کا مکمل اثبات نہیں تھا، اور منٹو موت کے مقابلہ میں زندگی، تھاناٹوز کے مقابلہ میں ایروز کا مکمل حتمی اور غیر مفاہمانہ اثبات چاہتا تھا، اور ساتھ ہی وہ چاہتا تھا کہ یہ اثبات زندگی کی المیہ صورتِ حال کے شعور کے ساتھ ہو۔ کسی ایک کردار کے ذریعہ یہ ممکن نہیں تھا، اس لیے اس نے مختلف کردار تخلیق کیے۔ ایک ناول لکھنے کی بجائے مختلف افسانے لکھے۔

وہ دراصل ایسے کردار چاہتا تھا جن میں غزل کی شاعری کی دردمندی، رندی، سرمستی اور عیش کوشی، دردمندی اور کریم النفسی، احساسِ غم اور آشوبِ آگہی کا عالم ہو۔ منٹو نے بابو گوپی ناتھ، اور سوگندھی، جانکی، شاردا، سہائے، تھوبا بائی، موذیل، ممی، اور رہاسطی تخلیق کی۔ منٹو کے یہاں رنڈیاں، دلّال اور اوباش سماج کے ناسور نہیں، سماج کی گندگی نہیں، سماج کے ظلم کی علامات نہیں، وہ منفی نہیں مثبت کردار ہیں جو موت کے بڑھتے ہوئے اندھیروں میں حیات کا اثبات ہیں۔ ایروز کی جبلّت کا بروز ہیں۔ اندھیرا اس طرف نہیں،

دوسری طرف ہے۔ اس طرف تو وہ دلِ وحشی ہے جو عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ہے۔ وہ ذات ہے جو بے ننگ و نام اور رسوا سر بازار ہے، وہ لہو ہے جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو اس کی قیمت کیا ہے۔ یاد رکھیے کہ یہ لوگ روسو کے وحشی کا عکس نہیں ہیں۔ وجودیت کے سماجی ضمیر کی پیداوار نہیں ہیں۔ روحانی نجات کے متلاشی نہیں ہیں اس لیے مہاتماؤں کی روحانیات کے زائیدہ نہیں ہیں۔ خدمت خلق کے اوتار نہیں ہیں اس لیے مہاتما جی کے آدرش واد کے پیدا کردہ بھی نہیں ہیں۔ صراطِ مستقیم اور اعمالِ صالحہ سے محروم ہیں اس لیے مذہبی اخلاقیات سے بھی ماورا ہیں۔ سیاست سے بے خبر ہیں، اس لیے آئیڈیولوجی، ڈپلومیسی اور سٹریٹیجی کے الفاظ کے معنی تو کیا سمجھتے، انھوں نے سنے تک نہیں۔ منٹو نے بے حد معمولی آدمیوں کا انتخاب کیا ہے اور اس طرح مندرجہ بالا تمام خندقوں کو پار کرنے کے بعد وہ اس آخری خندق کو بھی چھلانگ گیا ہے جو رومانی احساس اور جمال پرستی کی خندق ہے۔ تمدنی، اخلاقی اور عقلی معاشرے میں اخلاق کے کھٹور پن اور بدصورتی سے بھاگا ہوا فنکار احساس پرستی اور حسن پرستی میں نجات ڈھونڈتا ہے۔ منٹو کے یہ کردار اگر INTELLECTUAL HERO نہیں تو آرٹسٹ ہیرو بھی نہیں۔ گرے پڑے لوگوں میں منٹو کی دلچسپی انسان دوستی کے جذبے کے تحت بھی نہیں۔ اگر وہ ایسا کرتا تو اپنی شخصیت کی شرافت اور بھلمنساہٹ ہی کی نمائش کرتا۔ بطور ایک کریم النفس فنکار کے وہ ہم سے داد وصول کرتا۔ لیکن منٹو اپنے لیے کچھ بھی نہیں مانگتا۔ فنکارانہ شخصیت کی قیمت پر اپنی اخلاقی شخصیت کی نمائش اسے گوارا نہیں جو سودا بہت سوں نے کیا، وہ اس نے نہیں کیا۔ دراصل جو بات وہ کہنا چاہتا تھا وہ ان گرے پڑے لوگوں کے ذریعہ ہی کہی جا سکتی تھی۔ یہ لوگ ناگزیر تھے جس طرح شاعر کے لیے چند علامات ناگزیر ہوتی ہیں۔ ایروز کے جس معنی کا وہ اظہار چاہتا تھا، یہ کردار اس معنی کے الفاظ ہیں، اور لفظ و معنی کا رشتہ اتنا شدید ہے کہ لفظ یعنی کردار پر اگر رومانی احساس یا جمال پرستی کا ہلکا سا سایہ بھی پڑ جاتا تو معنی یعنی ایروز کا تصور کہیں نہ کہیں مسخ ہو جاتا۔ یہی سبب ہے کہ اس نے آرٹسٹ ہیرو سے گریز کیا، کیونکہ وہاں بھی خود آگہی کا عنصر اتنا ہی شدید ہے جتنا کہ دانشور ہیرو، انقلابی ہیرو، اور آدرش وادی ہیرو میں۔ اور منٹو خود آگہی سے بلند ہو کر انسانی فطرت کا مطالعہ کرنا چاہتا تھا۔ یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ کسی اخلاقی دباؤ یا سماجی ذمہ داری کے احساس کے بغیر بھی انسان سے کوئی اچھا کام ہو سکتا ہے، اور اگر اللہ ممکن

ہے تو ان اعمال کا سرچشمہ کیا ہے منٹو نے دیکھا کہ ایسا ممکن ہے اور اعمال کا سرچشمہ ایروز کی طاقت ہے، اور چونکہ تمدنی آدمی ایروز ہی کا گلا گھونٹتا ہے اس لیے وہ اعمال جو بابو گوپی ناتھ اور شوبھابائی اور باسط ہیں، بے داغ ایروز کے سرچشمہ سے فوارے کے مانند پھوٹتے ہیں، انھیں تمدنی آدمی زیادہ سے زیادہ اخلاقی جبر اور سماجی ذمہ داری اور اونچے آدرشوں کی خاطر کرتا ہے شوبھابائی کے اعتماد کا یہ عالم ہے کہ اپنے زیور ڈاکٹر خان کے یہاں رکھ آتی ہے تو لینے تک نہیں جاتی۔ یہ اعتماد اخلاق کا نہیں فطرت کا زائیدہ ہے کیونکہ کیا شوبھابائی اور کیا بابو گوپی ناتھ، ان کے پاس ذاتی ملکیت کا کوئی احساس ہی نہیں۔ وہ کسی چیز کو POSSESS ہی نہیں کرتے۔ نہ اشیا کو، نہ لوگوں کو۔ وہ جو کچھ کرتے ہیں کرنے پر مجبور نہیں۔ بابو گوپی ناتھ زینت کو چھوڑ بھی سکتا ہے، اور باسط اس بیوی کو طلاق بھی دے سکتا ہے جو اس کے یہاں گناہ کا حمل لائی تھی۔ رنڈی سے شادی اور حرامی بچّے کو اپنا سمجھ کر پالنا جذباتی اخلاقی ادب کا بڑا بکاؤ مال رہا ہے۔ منٹو کسی اور ہی مقام سے بات کرتا ہے۔ "باسط" کا تو آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے کہ "باسط بالکل رضامند نہیں تھا، لیکن ماں کے سامنے اس کی ایک نہ چلی"۔ منٹو افسانہ میں محبّت کا عنصر بھی داخل نہیں ہونے دیتا۔ وہ لکھتا ہے: "اس لیے باسط کی انتہائی کوشش یہی تھی کہ سعیدہ سے اس کی نبھ جائے چنانچہ اپنے دل میں سعیدہ کے لیے اس نے بڑے خلوص کے ساتھ مصنوعی محبت پیدا کرلی تھی"۔ سوال یہ ہے کہ ایسا نوجوان پھر وہ کام کیوں کرتا جو فرشتوں سے بھی ممکن نہیں۔ یعنی جو مردہ بچّہ سعیدہ جنتی ہے اسے ٹھکانے لگاتا ہے، اور حمام میں سے خون صاف کرتا ہے اور سعیدہ کو خبر تک نہیں ہونے دیتا کہ وہ سب کچھ جان گیا ہے۔ اور جب سعیدہ جانتی ہے کہ وہ جان گیا ہے، تب بھی وہ صرف ڈھارس ہی دیتا ہے کہ "زیادہ رونا اچھا نہیں سعیدہ۔ جو خدا کو منظور تھا ہوگیا"۔ وجہ یہ ہے کہ باسط کے ذہن میں اپنے ایگو کے زخمی ہونے، یا پاپ اور پن کے خیالات کی بجائے اس تکلیف اور اذیت کا خیال آتا ہے جس سے سعیدہ گزری ہے۔ آدمی جب درد کے مقام کو پہچان لیتا ہے تو ہمدردی پیدا ہوتی ہے، اور باسط کو کوئی خیال نہیں آتا سوائے اس کے کہ سعیدہ اپنے گناہ کو چھپانے میں کیسی تکالیف سے گزری ہے۔ یہ ہے انسان کا انسان سے گوشت پوست اور لہو کا رشتہ۔ یہ رشتہ ٹوٹ جائے تو انسانی تعلقات اخلاقی سمجھوتوں اور اطوار و آداب کے بے جان تکلفات کی سطح سے بلند نہیں ہو پاتے۔ تکلیف، ایذا، آزار، ظلم اور ستم کا ایروٹک وادی میں گزر ہی نہیں،

کیونکہ یہ نیستی کے حربے ہیں اور حیات موت سے نبرد آزما ہے۔ کامیو نے کہا ہے کہ چاقو کی دھار کو دیکھ کر ہی آدمی کپکپی محسوس کرتا ہے۔ یہ خالص جسمانی ردّعمل ہے۔ ہستی اور نیستی دو قطبین ہیں، اور دونوں کا ملاپ ممکن نہیں۔ منٹو کے افسانے اسی قطبین کا آئینہ ہیں۔ اس کے یہاں کسوت مینا اور زہر کا جام الگ الگ ہیں۔ ایک طرف پردرزن ہے، ایذا اور آزار ہے، استیصال اور استحصال ہے، قبضہ اور تسلط ہے، طاقت اور اقتدار ہے، خون آشامی اور قساوت ہے، یہ سب موت کی علامات ہیں۔ دوسری طرف حسن و نشاط ہے، بے لوثی اور دردمندی ہے، بے نامی اور بے حرصی ہے، عیش کوشی اور مسرت چینی ہے، حقیری اور فقیری ہے، یہ قوتِ حیات کی نشانیاں ہیں۔ اس تضاد کو منٹو نے ایک غنائی کہانی "سڑک کے کنارے" میں پیش کیا ہے۔ ماں سراپا تخلیق کی قوت ہے، اور پورا افسانہ لہو کا نغمہ ہے جسے وجود لمحۂ تخلیق میں گاتا ہے۔ "یہ میرے اندر دہکتے ہوئے چولہوں پر کس مہمان کے لیے دودھ گرم کیا جا رہا ہے۔ یہ میرا دل میرے خون کو دھنک دھنک کر کس کے لیے نرم و نازک رضائیاں تیار کر رہا ہے۔ یہ میرا دماغ میرے خیالات کے رنگ برنگ دھاگوں سے کس کے لیے ننھی منّی پوشاکیں بن رہا ہے۔ میرا رنگ کس کے لیے نکھر رہا ہے، میرے انگ انگ اور روم روم میں پھنسی ہوئی ہچکیاں لوریوں میں کیوں تبدیل ہو رہی ہیں۔" سوال یہ ہے کہ ایک سنسنی خیز حقیقت نگار اپنی آخری عمر کی اس کہانی میں رومی کے مصرع "کہ امشب جہانِ حاملہ زاید جہانِ جاوداں" کی تفسیر بنتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ قوت یا انرجی پر شاعری ہی ممکن ہے، افسانہ نہیں۔ اس شاعری کے بعد افسانہ کے اخیر میں وہ نثر آتی ہے جو پانچ سطری اخباری رپورٹ کا سرد ٹکڑا ہے۔ "دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائیدہ بچی کو سردی سے ٹھٹھرتے سڑک کے کنارے پڑی پایا اور اپنے قبضے میں لے لیا۔ کسی سنگ دل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے کپڑے میں جکڑ رکھا تھا اور پھر عریاں جسم کو پانی سے گیلے کپڑے میں باندھ رکھا تھا تاکہ وہ سردی سے مر جائے۔ بچی بہت خوبصورت ہے۔ آنکھیں نیلی ہیں۔ اس کو ہسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔"

اخباری رپورٹر کو کیا پتہ کہ جسے سنگ دل کہا گیا ہے اس کی روح کا نغمہ کیسا دلنواز تھا۔ یہ نغمہ دھوبی منڈی کی سڑک کے کنارے لُٹ کر کیوں پاش پاش ہوا، اسی میں قوتِ حیات اور تمدنی سماج کی پھپھوندلگی اخلاقیات کے تضاد کا رمز پنہاں ہے۔ تخلیق اور ماتا کا یہی حسن شوبھا بائی میں دوسرے رنگ سے نظر آتا ہے۔ ایک طوائف کی زندگی کی کثافت اس کی زندگی

کو داغدار نہیں بناتی۔ جسم فروشی کی اچھائی اور برائی کا اسے احساس تک نہیں کیونکہ وہ تو ذریعہ ہے زندگی کی تاریکی میں ماتا کی قندیل کو روشن رکھنے کا۔ بچّے کے مرتے ہی یہ دیا بجھ جاتا ہے اور وہ ایسی ٹوٹتی اور بکھرتی ہے کہ ہڈیوں کا ڈھانچہ رہ جاتی ہے۔ یہاں براہِ راست ٹکراؤ ماتا اور مشیتِ ایزدی میں ہے۔ منٹو یہاں زندگی کو موت کے مقابلہ میں نہیں، کائناتی طاقتوں کے مقابلہ میں رکھ کر دیکھتا ہے۔ اندھی کائناتی قوتوں کے سامنے وجود کی حقیقت بھی کیا ہے۔ محض ایک شررِ جستہ۔ کائنات میں آدمی کی تنہائی کا یہ احساس سوگندھی کی تنہائی میں ظاہر ہوا ہے جو منٹو کا بڑا دل ہلا دینے والا افسانہ ہے۔ اس وجودی کرب اور زندگی کے المیہ احساس کے بغیر ڈر تھا کہ منٹو کا ایروز کا تصوّر عیش کوشی اور ہیڈونزم کا شکار نہ ہو جاتا، اور اس طرح اس کی بغاوت خیام کی عیش کوشی میں نہ بدل جاتی۔ کائنات میں فرد کی تنہائی کا وجودی احساس، اور زندگی کے بنیادی المیوں کا شعور وہ زمین تیار کرتا ہے جس پر قوتِ حیات کا پودا نشوونما پاتا ہے۔ زندگی رقصِ شرر ہی سہی لیکن جب تک ہے اسے موت کے اندھیروں سے بچانا چاہیے۔ زندگی کے ساز سے زندگی کا نغمہ ہی بلند ہونا چاہیے، اور ساز کو موت کے مضراب سے بچانا چاہیے۔ روح کو بچانے کے تصوّر سے منٹو قوتِ ارادی کی اہمیت قبول کرتا ہے اور فرائڈین نفسیات کی جبریت کے دائرے سے باہر نکل آتا ہے۔ ممتاز جب پاکستان کے لیے روانہ ہوتا ہے تو منٹو "سہائے" کی روح کو اس کا ہم سفر کرتا ہے۔ اور اسی روح کا حیات پرور لمس جگل سے اس کی شخصیت کی تمام جارحیت چھین لیتا ہے۔ وہ جس نے اپنے جگری دوست ممتاز سے کہا تھا کہ اگر میرے خطے میں فسادات ہوں تو شاید میں تمھیں مار ڈالوں، افسانہ کے آخر میں کہتا ہے "کاش میں سہائے کی روح ہوتا" اور یاد رکھیے کہ سہائے ایک بھڑوا ہے۔ سہائے، بابو گوپی ناتھ اور باسط فطری معصومیت کے نمایندے ہیں، ان کی فطرت ایروز کی وہ دلنواز وادی ہے جس میں خوبصورت اعمال خودرو پھولوں کی طرح کھلتے ہیں۔ ان پھولوں کی مہک تمدنی آدمی کو چونکاتی ہے اور وہ اپنی کٹھور جارحانہ شخصیت کی پرتیں اکھاڑتا ہے تو یہ دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے کہ اس کی فطرت کی شادابی کیسے خس و خاشاک میں ڈھکی ہوئی تھی۔ منٹو غیر شعوری طور پر اس بات سے آگاہ تھا کہ کمینشار باہر سے اور سادھو اندر سے آدمی کو بدلتا ہے۔ آدمی کے عمل کا سرچشمہ ہی گدلا ہو جائے تو اخلاقی اصلاح سے کچھ نہیں ہوتا۔ اسی لیے

منٹو نے ان کرداروں کو بد اخلاق لیکن پاکیزہ روح بتاکر اخلاقیات کی کسوٹی کو از کار رفتہ کر دیا ہے۔ منٹو اضافیت سے بلند ہوکر ABSOLUTES میں بات کرتا ہے۔ اب ایروزا اور تھاناتوز میں لڑائی کھڑی کی ہے۔ دونوں اپنی طاقت کا قطعی اور حتمی اظہار کرتے ہیں "برمی لڑکی" ایروز کی نشاط آفرینی کا اور "سرکنڈوں کے پیچھے" تھاناتوز کی ہلاکت کا بیان ہے۔ ایک GRACE کی کہانی ہے، دوسری CURSE کی "برمی لڑکی" ایک ننھی منی سی خوبصورت طوائف ہے۔ افسانے کے وہ دو نوجوان جو فلمی دنیا کی تگ و دو میں پھنسے ہوئے ہیں ان میں سے ایک اس سے ٹرین میں ملتا ہے اور فلیٹ میں لے آتا ہے۔ دونوں نوجوان اپنی بھاگ دوڑ میں الجھے رہتے ہیں۔ کبھی ایک کبھی دوسرا دن دن بھر رات رات بھر غائب رہتے ہیں۔ لیکن لڑکی کی موجودگی سے گھر ریلوے اسٹیشن کی بجائے گھر معلوم ہوتا ہے۔ ایک ان دیکھے نسائی لمس کی دلنوازی سے پوری فضا مہکی مہکی لگتی ہے۔ گھر کا نوکر بھی جو وطن جانے کے لیے بے چین تھا، وطن جانے کا خیال ترک کر دیتا ہے کیونکہ لڑکی باورچی خانے میں نوکروں کے ساتھ مل جل کر کھانا پکاتی ہے، اور یہ انھیں بہت اچھا لگتا ہے۔ اور پھر لڑکی صرف ٹیکسی کا کرایہ لے کر چلی جاتی ہے۔ جب دونوں دوست باتیں کرتے ہیں تو انھیں خیال آتا ہے کہ بھاگ دوڑ میں انھوں نے لڑکی کا نام تک نہیں پوچھا۔ افسانے کا غیر متوقع انجام چٹکلے بازی سے بلند ہو کر گنجِ معانی بنتا ہے۔ لڑکی بہار کا ایک حیات پرور جھونکا بن جاتی ہے جو نہ جانے کہاں سے آئی کس طرف کو گئی، لیکن جب تک رہی کاروانِ گل خیمہ زن رہا اور ہوا میں تتلیوں کے رنگ بکھرتے رہے۔ لڑکی کا کوئی نام نہیں کیونکہ لطف خداوندی کا بھی کوئی نام نہیں ہوتا۔

اور دوسری تصویر تھاناتوز کی ہے۔ اگر برمی لڑکی کا کوئی نام نہیں تو یہاں ناموں کا گھپلا ہے، منٹو کو معلوم نہیں کہ کون سا شہر تھا، عورت کا نام کیا تھا، لڑکی کا نام کیا تھا لڑکی اس کی بیٹی تھی یا ناجائز اولاد یا کوئی یتیم، پھر ہیبت خاں اور ہلاکت کے نام تو بالکل مثالی ہیں۔ ہلاکت بہت خوبصورت ہے۔ قیمتی کپڑوں میں ملبوس اور زیوروں میں لدی ہوئی۔ آنکھیں بہت خوبصورت مگر خوفناک طور پر کھلی ہوئی۔ ان میں سے جیسے آگ برس رہی ہو۔ یہ شر کا تاریک حسن ہے، اور ہیبت خاں جو بقول منٹو بالکل اناڑی آدمی ہے، اس حسن کے شکنجے میں پھنستا ہے۔ منٹو لکھتا ہے عورت نے اس کو ایسے تحکم سے اندر بلا کر اپنا آپ سپرد کیا تھا جیسے وہ اس کا نوکر ہے۔ جنس کا رشتہ حکم اور فرماں برداری کا نہیں بلکہ

دوروحوں کی باہمی اڑان کا ہے جو کشش و انجذاب کے پر لگا کر اڑتی ہیں چنانچہ ہیبت خاں ہلاکت سے فرار ہو کر نواب کے پاس آتا ہے جس کا الّڑھ پن اسے بہت پسند آتا ہے۔ نواب ایروز کی علامت ہے، الّڑھ اور معصوم۔ وہ بستر میں اس کے ساتھ اس طرح لیٹتی تھی جس طرح بچّہ اپنی ماں کے ساتھ لیٹتا ہے۔ اس کی چھاتیوں پر ہاتھ پھیرتا ہے۔ اس کی ناک کے نتھنوں میں انگلیاں ڈالتا ہے، اس کے بال نوچتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ سو جاتا ہے۔ منٹو نواب کا سونا تو بیان کرتا ہے کیونکہ اس میں بچّوں کی معصوم حرکتیں ہیں، ہلاکت کا سونا بیان نہیں کرتا کیونکہ پتہ نہیں اس میں کیا کیا پر ورژن ہوں۔ لیکن ہیبت خاں کی مسرّت ایک خوف زدہ مفرور آدمی کی مسرّت ہے۔ وہ ڈرا ڈرا سہما سہما رہتا ہے۔ رات کو سڑک پر جب کوئی لاری گزرتی ہے تو وہ نواب کی آغوش میں کانپ کانپ اٹھتا۔ ہلاکت جو شر ہے، طاقت دولت اور ہوس کی علامت ہے، حسد سے آگ بگولہ ہو جاتی ہے۔ وہ آتی ہے اور نواب کے ٹکڑے ٹکڑے کرتی ہے اور چند ٹکڑے سردار کو پکانے کے لیے دیتی ہے۔ یہ منظر دیکھ کر ہیبت خاں چکرا کر گرتا ہے۔ جب اسے ہوش آتا ہے تو وہ دیکھتا ہے کہ ہلاکت کار چلا رہی ہے اور وہ غیر علاقے میں ہیں۔

افسانے کی فضا سوکھے ہوئے سرکنڈوں، مٹی کے جھونپڑوں اور اڑتی ہوئی دھول سے بھری ہوئی ہے کیونکہ یہ خاک و خون کا افسانہ ہے۔ منٹو نے نہ تو کرداروں کے نام واضح کیے ہیں نہ نقوش اور سچ پوچھیے تو یہ کردار ہیں ہی نہیں، محض نشانیاں ہیں۔ افسانے کی قساوت کو حقیقت نگاری کی سطح پر برداشت کرنا ممکن نہیں، اسی لیے حقیقت کے نقوش کو مدھم بنایا گیا ہے تاکہ افسانہ مِتھ بن جائے اور مِتھ میں آدمی ہر نوع کی قساوت برداشت کرتا ہے۔ مثلاً ORESTES کی مِتھ جس میں بچّوں کے قتل اور ان کے گوشت کے کھانے کا ذکر ہے۔

ابھی تک تو منٹو ایروز اور تھاناٹوز کو الگ الگ دیکھ رہا تھا، لیکن اس افسانے میں ایروز پر فنا کی قوتوں کی یلغار قطعی، براہِ راست اور سوچی سمجھی ہے۔ ہلاکت ہیبت خاں کو لے کر غیر علاقے کی طرف نکل جاتی ہے۔ یہ علاقہ اب شہر افسوس ہے جس میں سرخ ہوتے ہوئے آسمان کو تین آدمی دیکھا کرتے ہیں، اور جہاں رونے کی مسلسل آواز آتی ہے۔ چاروں کھونٹ تلاش کے بعد پتہ چلتا ہے کہ آدمی خود رو رہا ہے۔ وہ ذرّہ جو سمٹا ہوا صحرا ہے آنسو کی بوند بن گیا۔ ایسے وقت میں محض دانشوری کام نہیں آتی کیونکہ ہلاکت جب

غیر علاقے کا سفر کرتی ہے تو دانشور کار کی پچھلی سیٹ میں اس کے ہر قاتلانہ موڑ کا جو از پیش کرتا ہے۔ انسانیت جب قبائلی خوں ریزی کی تیاریاں کرتی ہے تو پیغمبر جنم لیتا ہے، اور علامتوں اور اساطیر میں بات کرتا ہے۔ اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی والی بات کی ہی منٹو کے افسانے تفسیر ہیں۔ یقین محکم کا اپنا ایک حسن ہے، لیکن یقین اندھا بھی ہو سکتا ہے، اور اندھا یقین فنا ٹسزم میں بدل جاتا ہے اور فنا ٹسزم کا آسیب حریف فنا ٹسزم کے خون پر ہی پلتا ہے۔ فنا ٹسزم مذہب ہی کا نہیں، سائنس اور سیاسی آئیڈیولوجی کا بھی ہوتا ہے۔ اسی لیے تو جدید ریاست کا پہلا حملہ ایروز کی جبلت کے مظاہر یعنی کلچر اور آرٹ پر ہی ہوتا ہے۔ ریاست آدمی کو جنسی آزادی دیتی ہے لیکن تہذیبی اور تخلیقی آزادی نہیں دیتی تو وہ گویا آدمی کو ایک حر کی تخلیقی وجود کی بجائے محض جنسی آٹو میٹم میں بدل دیتی ہے۔ آر یسٹر یتا میں VENDETTA کا علاج GRACE ہی ہے۔ المیہ خوف اور رحم کے جذبات پیدا کرتا ہے اور کتھارسس کے بعد جو وجود سامنے آتا ہے۔ وہ دردمندی، رحم دلی سے مختلف ہے۔ جب قوم بہیمانہ قساوت اور خونی غسل کی تیاریاں کرتی ہے تو تمدنی اور اخلاقی آدمی فریقین میں شامل ہوتا ہے۔ بڑا فن کار وہی ہے جو وحشیانہ طاقتوں کی پکار سے بلند ہو کر ایروز کی وادیِ شاداب کا منظر بتلائے تاکہ ہم جان سکیں کہ ہماری اخلاقی اور دانشورانہ شخصیت کے پیچھے کیسی جارحیت اور کرختگی چھپی ہوئی ہے اور معصوم روحوں کی دردمندی اور نشاط کی کیا شکل ہوتی ہے، ہاری ہوئی سیاست کی آخری اپیل بھی تو رواداری، تحمل، اور کریم النفسی کے جذبات ہی سے ہوتی ہے۔ یہی رشی منیوں، پیغمبروں اور قلندروں کی تعلیم ہے۔ اسکلس اور شیکسپیر اور حافظ، غالب اور منٹو کے یہاں بھی یہی روح ہے۔ جدید شاعری کی علامات اور اساطیر میں بھی اسی روح کا اضطراب اور نشاط دیکھنے کو ملتا ہے۔

وارث علوی

بو ـــ اور بوئے آدم زاد

اتفاق سے آپ کا گزر ایک لق ودق کھلے میدان میں ہوتا ہے اور دور افق پر ڈوبتے ہوئے سورج کی لال ٹکیہ آپ کو چونکا دیتی ہے۔ یکایک آپ محسوس کرتے ہیں کہ آپ نے سورج کو ایسا کبھی نہیں دیکھا جیسا آج دیکھ رہے ہیں۔ آپ کا اور کائنات کا وہ ازلی رشتہ جو روزمرّہ کے کاموں کے بوجھ تلے دبا ہوا تھا ایک بارگی جاگ اٹھتا ہے اور ایک موہوم انجانے خوف اور پراسرار اور دل فریب ہیئت سے مغلوب آپ سورج کی لال آنکھ دیکھتے رہتے ہیں۔

آپ شہر کی محدود اور محفوظ فضا میں رہنے کے اس قدر عادی بن گئے ہیں کہ آپ کو یہ احساس ہی نہیں رہا کہ برقی قمقموں کی روشنی کے غبار کے پرے ایک وسیع ناپید اکنار ہیبت ناک اور خوبصورت کائنات جگمگا رہی ہے۔ نیل گوں آسمان آپ کے کمرے کی کھڑکی سے ایک نفیس کٹے ہوئے ٹکڑے کی صورت میں داخل ہوتا ہے اور رات کا پراسرار اندھیرا شہر کی فصیلوں کے باہر ہانپتا رہتا ہے۔ لیکن کسی وقت جب آپ اتفاق سے شہر کے باہر کھلے میدان میں چلے جاتے ہیں اور یکایک آپ کی نگاہوں کے سامنے ہزاروں ستارے کھلے آسمان پر جگمگا اٹھتے ہیں، اسی وقت ایک لمحہ کے لیے آپ چونک پڑتے ہیں۔ روح محدود سے لامحدود، اصغر سے اکبر کے لیے بے قرار ہو جاتی ہے۔ آپ کو ان رشتوں کا موہوم سا تجربہ ہونے لگتا ہے جو آپ کو اس کائنات سے منسلک کیے ہوئے ہیں

آپ کے ہاتھ آہنی اور چوبی آلوں کو استعمال کرتے رہتے ہیں۔ چینی اور بلور کے ظروف سے مس ہوتے رہتے ہیں۔ صابن اور خوشبوؤں سے دھلتے رہتے ہیں۔ آپ کے کسی دوست نے آپ کو گلاب کے پودے بھیجے ہیں۔ مالی آ نہیں رہا اور پودے پڑے پڑے سوکھ رہے ہیں۔ آپ خود کھرپی لے کر کیاری کھودنے لگ جاتے ہیں۔ گیلی مٹی کا بھینا بھینا لمس آپ کو مدہوش کرنے لگتا ہے۔ ایک عجیب لذّت آگیں کیفیت آپ کے وجود پر چھا جاتی ہے۔ آپ محسوس کرنے لگتے

ہیں کہ زمین کے ساتھ آپ کا رشتہ کتنا فطری اور طاقت ور ہے۔

تاروں بھرا آسمان۔ رات کا پراسرار سناٹا۔ سورج کی دہکتی لال آنکھ۔ زمین کا گیلا بھینا لمس۔ روزانہ نہیں۔ بار بار نہیں۔ کسی منصوبہ کے تحت نہیں۔ لیکن کبھی کسی وقت اچانک آپ کی متمدن اور مہذب دنیا کے مرمریں حصاروں کو توڑ کر ایسا شب خون مارتے ہیں کہ آپ چونک اٹھتے ہیں، سہم جاتے ہیں۔ آپ کا تجربہ آپ کے لیے ایک انکشاف بن جاتا ہے۔ فطرت سے آپ کی یہ اچانک ملاقات آپ کو فطرت، کائنات اور خود اپنے آپ کے متعلق اتنا کچھ کہہ جاتی ہے کہ ایک حسّاس آدمی وہ آدمی ہی نہیں رہتا جو اس انکشاف کے پہلے تھا۔ ادب اور آرٹ کا ہر بڑا تجربہ ان ہی معنوں میں ایک انکشاف ہے۔ اس تجربہ سے دوچار ہو کر آدمی وہ رہتا ہی نہیں جو اس تجربہ سے پیش تر تھا۔

ہم جس طرح فطرت اور کائنات سے بے نیاز ہو کر اپنے مادی تمدن کو پروان چڑھا رہے ہیں، یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ آج ہم یہ احساس تک کھو بیٹھے ہیں کہ اس وسیع و عریض کائنات میں ہماری حیثیت ایک آرگنزم ORGANISM کی ہے جو اس کائنات کے ایک جز کے طور پر حرکت کرتا ہے۔ ایک ایسے میکنزم کی نہیں جو اس کائنات سے الگ صرف اپنی قوت کے سہارے جی رہا ہے۔ بچّہ جب پیدا ہوتا ہے تو وہ ہاتھ میں ذہن کی کوری تختی لے کر نہیں آتا جس پر ماحول اور معاشرہ کے فلسفی اپنے اقوال زرّیں لکھتے رہیں۔ وہ ان جبلتوں کا ایک خاموش طوفان لے کر آتا ہے جسے ستاروں اور سیّاروں کی گردشوں نے پروان چڑھایا ہے۔ آدمی کے طرزِ عمل کو جاننے کے لیے محض تمدن کی تاریخ کے محدود زمانی پس منظر سے کام نہیں چلتا بلکہ آدمی کو پوری کائنات کے پس منظر میں دیکھنا پڑتا ہے تاکہ اس کے طرزِ عمل کے بنیادی محرکات کی آگہی حاصل ہوتی رہے۔ اسی لیے ادب اور آرٹ میں بات شروع تو ہوتی ہے آدمی اور روٹی سے لیکن پہنچتی ہے ستاروں اور خداؤں تک۔

ادب انسانی فطرت کے اندھیرے غاروں میں تاک جھانک کرتا ہے یہ دیکھنے کے لیے کہ ان اندھیروں میں کون سے جذبات پلتے ہیں۔ کون سی جبلتوں کے سائے حرکت کرتے ہیں۔ کون سی ابتدائی قوتوں کے دھارے بہتے ہیں۔ سماجی علوم کے پاس وہ آنکھ نہیں جو ان غاروں کے گھپ اندھیرے میں دیکھ سکے۔ انسانی فطرت کے متعلق ہم جو کچھ جانتے ہیں وہ ادب ہی کے ذریعہ سے جانتے ہیں۔ کیونکہ ادب اور آرٹ کا تعلق انسان کی احساساتی اور جذباتی زندگی سے ہے۔ ادب اور آرٹ میں انسان کے جذباتی اور جبلی تجربات کی پوری تاریخ محفوظ ہے اسی لیے ادب اور

آرٹ کو نظر انداز کر کے آدمی نہ دوسروں کو سمجھ سکتا ہے نہ خود کو۔

انسان اپنے لیے جس قسم کی زندگی ڈھالتا ہے اس سے اس قدر مانوس ہو جاتا ہے کہ اسے اس بات کا احساس تک نہیں رہتا کہ اس سے مختلف قسم کی زندگی ممکن تھی اور ہے۔ وہ ہزاروں اور لاکھوں لوگوں کو ایک ہی طریقہ پر زندگی گزارتا دیکھتا ہے اور سمجھتا ہے کہ یہی صحیح طریقہ زندگی ہے حالانکہ لاکھوں آدمیوں کا کسی اسلوب کو اپنانا اس اسلوب کو صحیح ثابت نہیں کرتا۔ آرٹ اور ادب کا سب سے شدید حملہ اسی مانوسیت سے پیدا شدہ خود اطمینانی کے حصار پر ہوتا ہے۔

اپنے پاؤں کی چھوٹی انگلی کی طرف دیکھیے۔ آج وہ کتنی بے مصرف ہے۔ حیاتیاتی ارتقا کا یہ اصول رہا ہے کہ جو چیز بدلے ہوئے ماحول میں کام کی نہیں رہتی وہ آخر بے مصرف ہو کر گھٹتے گھٹتے بالکل غائب ہو جاتی ہے۔ یہ بات ہمارے جسمانی وجود کے لیے جتنی سچ ہے اتنی ہی ہمارے جذباتی اور جبلی وجود کے لیے بھی سچ ہے۔ جس سرگرمی سے ہم آلوں GADGETS کا استعمال کر رہے ہیں وہ اگر اسی شدّت سے جاری رہی تو وہ دن دور نہیں کہ سوائے بٹن دبانے والی انگلی کے ہمارے بدن کے تمام اعضاء پاؤں کی چھوٹی انگلی کی طرح بے مصرف ہو جائیں گے۔

سائنس اور سماجی علوم کو اتنی فرصت نہیں کہ ترقی کی اس دوڑ میں ہم جو کچھ کھو رہے ہیں اس کا حساب بھی کرتے چلیں۔ یہ کام بھی ادب کے میر منشیوں ہی کو کرنا تھا۔ ادب کے بہی کھاتے میں آپ کو ان تمام جذبات، احساسات اور جبلتوں کا حساب مل جائے گا جو متمدن اور ترقی یافتہ بننے کے شوق میں ہم اپنے وجود سے نکال باہر کرتے رہے ہیں۔

آخر یہ ادب ہی تو ہے جو آپ کو بتاتا رہتا ہے کہ جذباتی اور جبلی سطح پر آپ کا وجود کن عناصر سے عبارت ہے اور جس سماجی، اخلاقی اور تمدّنی نظام میں آپ جی رہے ہیں اس میں آپ کے احساس، جذبہ اور جبلت پر کیا بیتی ہے۔ جب احساس کند ہو جاتا ہے، جذبہ مفلوج ہو جاتا ہے اور جبلت تہذیب کی پھپھوند تلے سڑنے لگتی ہے تو ادب خاموشی سے دبے پاؤں آکر ہمیں بتاتا ہے کہ اب ہم کتنے آدمی رہ گئے ہیں۔

لوگ کہتے ہیں کہ مشین کو شعر میں بدل دو۔ ان ہاتھوں کو سلام کرو جو تمدن کی تعمیر کرتے ہیں۔ اور فن کار سوچتا ہے کہ سوتی اور اونی کپڑا تو آٹومیٹک مشینیں بھی تیار کرلیں گی۔ لیکن جب ایک خوبصورت جسم کپڑوں سے بے نیاز ہوتا ہے تو وہ مشین چلانے والے ہاتھوں کی مشتاقی دیکھ کر نہیں ہوتا۔ وہ جسم کی گرمی، لہو کی حرارت اور جبلت کی سرکشی کو دیکھ کر بند قبا کھولتا ہے۔ انسان سے انسان کا رشتہ آخر لہو کا

رشتہ ہے کپڑوں اور آلوں کا رشتہ نہیں۔ جب رگوں میں لہو سرد کسیلا نیلا پانی بن جائے اور دنیا کی تمام صنعتیں مل کر کام پر لگ جائیں تب بھی عورت کو حسین نہیں بنا سکتیں اور مرد کی انگلیوں کو وہ حرارت نہیں دے سکتیں جس کی آنچ سے جسم پگھل جاتے ہیں۔ جب بھی ادب نے مشین کو اپنا موضوع بنایا ہے تو اس قدر روکھا پھیکا اور بے مزہ ادب تخلیق کیا ہے کہ ایک روسی شاعر کے الفاظ میں اس سے صرف مشین ہی لطف اندوز ہو سکتی ہے۔

ادب کا موضوع انسان کی ذات اور اس کے جذبات کی دنیا رہی ہے۔ ایک آدمی، آدمی کے متعلق، فطرت، کائنات اور خدا کے متعلق کیا سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہے اور اپنے گرد و پیش سے اس کے جذباتی رشتہ کی نوعیت کیا رہی ہے۔ یہ ہے آرٹ اور ادب کا موضوع۔ اسی لیے تو فن کار کبھی آسمان کا تاروں بھرا تھال ہمارے سر پر اوندھا کر دیتا ہے۔ کبھی سورج کی لال آنکھ دکھاتا ہے اور کبھی مٹی کی بھینی خوشبو سے ہمارے وجود کو سرشار کر دیتا ہے تاکہ ہم قمقموں کی روشنی کے غبار اور چمنیوں کے دھوئیں میں اپنے وجود کی اصلیت کو نہ بھولیں اور فطرت اور کائنات کے ساتھ ہمارا جو ازلی اور حقیقی رشتہ رہا ہے اسے فراموش نہ کریں۔ فن کے ذریعہ ہم جیسے کچھ ہیں اس کی چھان پھٹک کر کے دیکھتے ہیں کہ ہم اب کیسے کچھ رہ گئے ہیں اور یہ بھی دیکھیں کہ ہم ایسے کے ایسے رہے جیسے کہ بنتے جا رہے ہیں تو پھر ہم مستقبل میں کیسے کچھ رہ جائیں گے۔

منٹو کا افسانہ "بو" جس تجربہ کو بیان کرتا ہے وہ افسانہ کے ہیرو رندھیر اور اس کے توسط سے ہمارے لیے ایک انکشاف کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی بار رندھیر محسوس کرتا ہے کہ عورت کا جسم کیا ہوتا ہے اور جنسی جذبہ کی تسکین جب فطرت سے ہم آہنگ ہو کر کی جائے تو کیسا زبردست روحانی تجربہ بن جاتی ہے۔ پہلی بار گویا وہ تاروں بھرے آسمان کو دیکھتا ہے۔ سورج کی لال آنکھ سے آنکھیں دو چار کرتا ہے۔ زمین کی سوندھی مٹی کی سگندھ سونگھتا ہے۔ یہ افسانہ عورت اور مرد کے اختلاط کا افسانہ نہیں بلکہ فطرت کے ساتھ انسان کے ازلی رشتے کے عرفان کا افسانہ ہے۔ انسانی تمدن نتیجہ ہے انسان کی ایروز EROS کی طاقتوں پر اپنی حکم رانی کا۔ اپنی جبلتوں کو اپنے عقل و شعور کو تابع کرنے کا۔ لیکن جیسا کہ انسان کے ساتھ ہوتا آیا ہے وہ فطرت کی تسخیر اور فطرت کی ہم آہنگی میں توازن مشکل ہی سے قائم رکھ سکا ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ ایک چیز حاصل کرتا ہے تو دوسری چیز سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ اس کائنات میں اپنی بقا کے لیے فطرت کی بے لگام جارحانہ قوتوں کو قابو میں رکھنا انسان کے لیے ناگزیر تھا لیکن جیسے جیسے وہ فطرت کو قابو میں کرتا گیا ویسے ویسے وہ فطرت سے دور بھی ہوتا گیا۔ ایروز کو زیر نگیں رکھ کر وہ متمدن بنا لیکن متمدن بننے کے بعد اس نے دیکھا کہ ایروز

تو اس کی مٹی میں بھینچ بھینچ کر مفلوج ہو چکی ہے۔ انسان فطرت اور تمدن کے درمیان توازن قائم نہ رکھ سکا۔ وہ نہایت تیزی سے خود کو بدلتا رہا اور انتہائی عجلت میں ترقی کی منزلوں کو طے کرتا رہا۔ اتنی عجلت میں کہ اسے اپنی منزل، اپنی حرکت کی سمت کا اندازہ لگانے کی بھی فرصت نہ ملی۔ چنانچہ وہ یہ بات بھول گیا کہ ایک انسان کی حیثیت سے وہ اس فطرت ہی کا پیدا کردہ اور پروردہ ہے اور فطرت سے دور ہو کر، کٹ کر وہ اپنی بنیادی انسانیت بھی قائم نہیں رکھ سکے گا۔ منٹو کا افسانہ "بو" انسان اور فطرت کے ان ہی کھوتے ہوئے رشتوں کی تلاش کی کوشش ہے۔ "بو" تمدن کی دیوار میں وہ شگاف ہے جس کے ذریعہ فطرت اس آدمی پر چھاپہ مارتی ہے جس نے خود کو ایک حصار میں بند کر لیا ہے اور اس سے پہلے کہ آدمی اس حصار سے باہر سرگرم عمل فطرت کی بے پناہ طاقتوں کو فراموش کر دے، فطرت اسے بتاتی ہے کہ انسان کی حیثیت سے جینے کے لیے اس کے لیے کتنا ضروری ہے کہ فطرت کو قابو میں رکھنے کے ساتھ ساتھ اس سے ہم آہنگی بھی پیدا کرتا جائے۔

متمدن انسان پر فطرت کا یہ شب خون جس ناگہانی طریقہ پر ہوتا ہے وہ ایک عام جنسی تجربہ کو ایک انکشاف میں بدل دیتا ہے۔ منٹو یہ بتانا نہیں چاہتا تھا کہ آدمی فطرت کا راز کیسے پاتا ہے، وہ یہ بتانا چاہتا تھا کہ فطرت یکایک ایک حیران کن اچانک پن کے ساتھ اپنا راز آدمی پر کیسے ظاہر کرتی ہے۔ منٹو نے واقعہ کی صورت پذیری کے ناگہانی پن کو جس مشاقی سے پیش کیا ہے وہ بہ ذات خود اس بات کا ثبوت ہے کہ منٹو رندھیر کے لیے اس معمولی تجربہ کو غیر معمولی بنا رہا تھا۔ رندھیر محسوس تو یہی کرتا ہے کہ وہ کوئی غیر معمولی کام نہیں کر رہا ہے۔ اس سے پہلے بھی وہ بہت سی لڑکیوں کے ساتھ سو چکا ہے۔ گھاٹن کے ساتھ سونے کے بعد ہی اسے پتہ چلتا ہے کہ کوئی ان ہونی چیز ہو گئی ہے۔ فطرت نے یکایک اپنا تمام حسن، اپنی تمام جاذبیت، اپنی تمام دل فریبی کے خزانے رندھیر پر لٹا دیے ہیں۔ جس آدمی کو ایک بار فطرت جِلا دیتی ہے اس آدمی کی تسکین کے لیے کلف لگے تمدن کے پاس کوئی سامان نہیں ہوتا۔ ایک صوفی جب حقیقت کا عرفان حاصل کرتا ہے تو یہ دنیا اس کی نظر میں مایا کا ایک جال بن جاتی ہے۔ وہ اس کی سطحیت اور کھوکھلے پن کو جان لیتا ہے۔ صوفی جس روحانی تجربہ سے گزرا ہے اس نے اس کے وجود کو اس طرح بدل دیا ہے کہ دنیا کی کوئی چیز اس کے دل میں کوئی خواہش پیدا نہیں کرتی وہ اس دنیا کے لیے نامرد ہو جاتا ہے۔ رندھیر بھی اپنے جنسی تجربہ کے بعد نامرد ہو جاتا ہے۔ متمدن دنیا کی عطر میں بسی ہوئی موم کی پتلیاں اس میں کوئی تحریک پیدا نہیں کر سکتیں۔ اس افسانہ کے ذریعہ منٹو بھی حقیقت کا جلوہ دکھا کر مجاز کے پردوں میں گھرے ہوتے

آدمی کو خود آگاہ کرنا چاہتا تھا۔ رندھیر میں پرانا آدمی مر جاتا ہے اور نیا آدمی جنم لیتا ہے اور ایک صوفی کی طرح نیا آدمی جس نے فطرت کے حسن کو بے نقاب دیکھا ہے کاغذی پھولوں اور مصنوعات کی دنیا کے لیے نامرد ہو گیا ہے۔ نوعیت کے اعتبار سے رندھیر کا جنسی تجربہ صوفی کے روحانی تجربہ سے مختلف نہیں۔ صرف تجربہ کی جولانگاہ مختلف ہے۔ یہ بات غور کرنے کے قابل ہے کہ منٹو کی کوشش ہمیشہ یہ رہی ہے کہ اپنے اسلوب کو کم سے کم آراستہ کرے اور زبان کی کفایت کو اس کی برہنگی تک پہنچا دے لیکن اس افسانہ میں اس کے تصویری پیکر اور استعارے اُس سریت کے حامل ہو گئے ہیں جو صوفیانہ ادب میں روح کی بے قید اڑان کے بیان میں نظر آتی ہے۔

منٹو دراصل رندھیر کے جنسی تجربہ کو ایک روحانی ڈائمنشن عطا کرنا چاہتا تھا۔ محض جسمانی لذت، جنسی تناؤ کی تسکین سے کچھ زیادہ ہی دیکھنا چاہتا تھا۔ منٹو جنسی تجربہ کے ذریعہ آج کے آدمی کو فطرت کی بے پناہ طاقتوں کے سامنے روبرو لا کر کھڑا کرنا چاہتا تھا۔ اسی لیے آپ دیکھیں گے کہ گو منٹو کے زیادہ تر افسانوں کی فضا شہری ہوتی ہے اور اس کے یہاں فطرت کا وہ نازک اور لطیف احساس نہیں ملتا جو مثلاً کرشن چندر کے یہاں ہے لیکن یہ افسانہ فطرت کی امیجری سے بھرپور ہے۔ افسانہ کی فضا شہری ہے اور شہر میں فطرت کا جو کچھ تجربہ ہوتا ہے وہ برسات ہی کے ذریعہ ہوتا ہے جب فطرت شہری تمدن پر برس پڑتی ہے۔ منٹو اگر افسانہ کے مقام کو کسی دیہاتی یا پہاڑی علاقہ میں بدل دیتا اور شہر کی ایک گھاٹن کی بجائے رندھیر کی ملاقات فطرت کی ایک اور آوارہ ہرنی سے کراتا تو افسانہ فطرت میں گریز اور رومانی آرزومندی کی علامت بن جاتا۔ گویا جو بات آدمی کو شہر میں نہیں ملتی وہ اسے پہاڑوں پر جا کر حاصل کرتا ہے۔ منٹو افسانہ میں ہمیں فطرت کی سیر کرانا نہیں چاہتا تھا۔ بلکہ وہ تو فطرت کے آئینہ کو ایک چھناکے کے ساتھ ہمارے شہر کی چمنیوں کو توڑ دینا چاہتا تھا تاکہ مانوس فضا میں مانوس تجربہ کے ذریعہ ہم فطرت کو پہچان جائیں۔ منٹو "پہچان کے صدمہ" سے ہمیں متزلزل کرنا چاہتا تھا۔ اسی لیے فطرت کی جو کچھ کارفرمائی ہے وہ شہری فضا میں ہے۔ یہاں پر فطرت رندھیر اور گھاٹن کے جنسی تجربہ کی ضد نہیں بلکہ ایک ایسی فضا بن جاتی ہے جو اس تجربہ سے ہم آہنگ ہے۔ برسات پانی کے قطرے پیپل کا درخت۔ سوندھی مٹی۔ بھیگی رات کا اندھیرا مٹ میلے بادلوں کی دھندلی روشنی۔ یہ خارجی فطرت کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ گھاٹن کی ذات اسی پھیلی ہوئی بے کراں خارجی فطرت کو اپنے وجود میں سمائے ہوئے ہے۔ گھاٹن وہ MICROCOSM ہے جس میں کائنات کی پراسرار قوتیں مجسم ہو گئی ہیں۔ اس کے سینہ کا رنگ مٹ میلے بادلوں کی روشنی

لیے ہوئے تھا۔ اور اس کے جسم میں بھیگی مٹی کا سوندھا پن تھا۔ دھرتی پر بادل امڈ کر آتے ہیں اور برسات کے قطرے دھرتی میں جذب ہوتے چلے جاتے ہیں۔ وہ ایک عجیب سپردگی کے انداز میں ہانپتی ہے اور ایک گرم میٹھی سگندھ پوری فضا میں پھیل جاتی ہے۔ خشک تپتی ہوئی زمین برسات میں نہاکر جو گرم گرم ٹھنڈک دیتی ہے اور مٹی پر پانی چھڑکنے سے جو سوندھی سوندھی بو پیدا ہوتی ہے وہی کیفیت رندھیر کو اس گھاٹن کے جسم میں محسوس ہو رہی تھی۔ یہ گویا پرش کا پرکرتی سے ملن تھا۔

یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ منٹو افسانے میں بو کو ایک FETISH کے طور پر پیش نہیں کرتا۔ حیوانوں میں قوتِ شامہ کی جو اہمیت ہے اس سے ہم بے خبر نہیں۔ لیکن انسانوں میں بلکہ بندروں اور دیگر PRIMATES میں قوتِ شامہ بنیادی اور غالب حس کا درجہ نہیں رکھتی۔ حقیقت یہ ہے کہ انسانوں سے قوتِ شامہ اگر چھن بھی جائے تو سوائے کھانے پینے کے کسی اور انسانی سرگرمی پر اس کا اثر نہیں پڑے گا۔ انسان قوتِ شامہ سے زیادہ قوتِ باصرہ سے اپنے کام چلاتا ہے۔ انسانی زندگی میں قوتِ شامہ جو اپنی قدیم حیوانی شدت اور اہمیت کھو بیٹھی ہے اس کی وجہ انسان کا محض تمدنی ارتقاء نہیں ہے بلکہ انسان نے دوسرے PRIMATES کے ساتھ ساتھ اپنے حیاتیاتی ارتقاء کی ایک مخصوص ترقی یافتہ منزل میں وہ کام جو وہ قوتِ شامہ سے لیا کرتا تھا انھیں اپنی دوسری قوتوں یعنی باصرہ اور لامسہ وغیرہ سے لینا شروع کیا اور اس طرح قوتِ شامہ اپنا غالب کردار کھو بیٹھی۔ انسانوں کی جنسی زندگی بھی آج بو کے احساس سے اس قدر مغلوب نہیں ہے کہ ہم بو کو جنسی تحریک کا واحد اور مرکزی سبب قرار دیں۔ بلکہ متمدن انسان کی تو کوشش ہی یہ رہی کہ وہ اپنی بو ــــ مخصوص حیوانی بو ــــ سے نجات پاتا رہے۔ منٹو متمدن انسان کی ان کوششوں سے بے خبر نہیں ہے۔ چنانچہ اس نے افسانہ میں صاف اشارہ کیا ہے کہ رندھیر خود اپنے جسم کی بو کے بارے میں کس قدر نفاست پسند تھا۔ اور صابن اور پاؤڈر کے استعمال سے اپنی بو کی تیزی کو کم کرنے کی کوشش کیا کرتا۔ لیکن جیسا کہ ہیولوک ایلس نے بتایا ہے کہ گو انسانوں میں بو حیوانوں کی مانند جنسی کشش اور جنسی انتخاب کے عمل کو متاثر نہیں کرتی یعنی حیوانوں کی طرح انسانوں میں بو کے ذریعہ نہ مادہ نر کو کھینچتی ہے، نہ نر مادہ کو سونگھ کر اس پر فریفتہ ہوتا ہے لیکن اس سے انسانوں کی زندگی میں بو کے جنسی پہلو کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ انسانوں میں بو جنسی عمل LOVE PLAY اور مباشرت کے دوران اپنا جادو جگاتی ہے۔ انسانوں میں وہ جنسی کشش کا سبب نہیں بلکہ جنسی عمل کا نتیجہ ہے۔ رندھیر نہ گھاٹن کو سونگھ کر بلاتا ہے نہ اس کی قربت کی باس سے بے اختیار ہو کر

اس سے اختلاط کرتا ہے۔ منٹو نے اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ رندھیر کے لیے بو ایک FETISH بننے نہ پائے اور نہ ہی رندھیر بو کے معاملہ میں ایک HYPER SENSITIVE انسان بننے پائے۔ یعنی افسانے میں بو جنسی لذّت کا واحد یا بنیادی ذریعہ نہ بنے۔ اسی لیے منٹو نے اس افسانے میں دوسرے حواس کو بھی زندہ رکھا ہے۔ خصوصاً لمس اور بصارت کی حس اتنی ہی شدید ہے جتنی بو کی حس۔ گھاٹن اور مجسٹریٹ کی لڑکی کے جسموں کا تضاد جس طرح کھل کر سامنے آتا ہے تو وہ بصارت ہی کا مرہونِ منّت ہے۔ منٹو دراصل دو جسموں —— دو جنسی رویوں کا تضاد دکھلانا چاہتا تھا اور بو وہ خطِ امتیاز ہے جو اس تضاد کو ظاہر کرتا ہے —— بو پیدا ہوتی ہے ایک جیتے جاگتے بدن کے ساتھ ایک ایسی جنسی سرگرمی سے جس میں دو جسم ایک روح بن جاتے ہیں اور یہ روح ایک ایسے پنچھی کی طرح آسمان کی نیلاہٹوں میں پرواز کرتی ہے جو اڑتے اڑتے غیر متحرک دکھائی دیتا ہے۔

کائنات اور فطرت سے الگ انسانی جسم ایک میکنزم MECHANISM ہے۔ کائنات اور فطرت سے الگ ہٹ کر اس جسم کے ساتھ جنسی عمل بھی ایک میکانکی سرگرمی ہے۔ مرد اور عورت، دھرتی اور آکاش، ستارے اور سیّارے سب ایک ہی وحدت کے ایک ہی اجزا ہیں۔ انسانی شعور کو محض بابل و نینوا کی تہذیبیں، گپھاؤں کا تمدن یا پیداواری رشتوں کی تبدیلی متعین نہیں کرتی بلکہ ستاروں اور سیّاروں کی گردش سے اس کے بنیادی عناصر کا تعین ہوتا ہے۔ بہ قول ایلن واٹس کے ہمارے اعصاب تک ستاروں کے پیدا کردہ ہیں کیوں کہ وہ حالات جو اعصاب پیدا کرتے ہیں ستاروں کی تخلیق ہیں۔ اجزائے آفرینش ایک دوسرے سے الگ نہیں اور جنسی عمل بھی اسی وحدت کی ایک علامت ہے۔ ارضی سطح پر دو جسموں کی ایک حیوانی حرکت۔ روحانی سطح پر وہ تجربہ جب کہ لہو کی ہر بوند ستاروں کی طرح دمک اٹھتی ہے۔ ایک گزرتا ہوا ناپائدار لمحہ ابدیت کو اپنی آغوش میں سمیٹ لیتا ہے۔ ایک محدود اور ناپائدار ذات دوسری محدود اور ناپائدار ذات میں سما کر کائنات میں جذب ہو جاتی ہے۔ منٹو لکھتا ہے:

> "ایسی لذّت جو لمحاتی ہونے کے باوجود دائمی تھی، جو مائل پرواز ہونے کے باوجود ساکن اور جامد تھی۔ وہ دونوں ایک پنچھی بن گئے تھے جو آسمان کی نیلاہٹوں میں اڑتا اڑتا غیر متحرک دکھائی دیتا ہے۔"

ان ہی معنوں میں وہ دو وجود جو کائنات کے ساتھ ہم آہنگ نہیں ایک دوسرے کے

ساتھ بھی ہم آہنگ نہیں ہو سکتے۔ ایلن واٹس نے بتایا ہے کہ زاہد اور فاسق دونوں کا رویہ جنس کو کائناتی وحدت سے الگ ایک اکائی سمجھنے کا رہا ہے۔ زاہد روح کو جسم سے الگ کرتا ہے اور روح کا ارتفاع جسم سے انکار کی بنیاد پر کرتا ہے۔ فاسق جسم میں روح کو دیکھتا ہی نہیں اور جسمانی لذت کو قائم بالذات سمجھ کر اسے ہر قسم کی آفاقی معنویت سے محروم کر دیتا ہے۔ ان لوگوں کے ہاتھ نہ جسم آتا ہے نہ روح۔ زاہد زندگی کی تمام ارضی معنویت سے محروم ہو جاتا ہے اور فاسق روحانی ڈائمنشن کھو کر ارضی لذت کو بھی ایک جوہڑ بنا دیتا ہے۔

تیرے بستر پہ مری جان کبھی
بے کراں رات کے سناٹے ہیں
جذبۂ شوق سے ہو جاتے ہیں اعضاء مدہوش
اور لذت کی گراں باری سے
ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی ویرانے کی
اور کہیں اس کے قریب
نیند آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کے لیے
اپنے پر تولتی ہے چیختی ہے
بے کراں رات کے سناٹے ہیں۔ (ن۔م۔ راشد)

شبِ عشرت کے بعد جسم سے ایک قسم کا گھناؤنا ردعمل اور اس سے پیدا شدہ افسردگی کا جذبہ فاسق کا مقدر ہے۔ عورت اب وہ دھرتی نہیں رہتی جو بارش کے قطرے جذب کر کے پوری فضا کو مٹی کی سگندھ سے مہکا دیتی ہے بلکہ بادلیئر کی نظموں کی وہ VAMPIRE بن جاتی ہے جو مرد کا خون چوس کر پیپ سے بھری چمڑے کی ایک پرانی مشک بن جاتی ہے۔ زاہد جنسی بھوک کا انکار کرتا ہے اور روح اور جسم کی ثنویت قائم کر کے اپنی روح کو زہرناک بنا لیتا ہے۔ زاہد اس راز سے آگاہ ہی نہیں کہ:

جسم ہے روح کی عظمت کے لیے زینۂ نور
منبع کیف و سرور (راشد)

اور فاسق جنسی بھوک کا استیصال کرتا ہے۔ فحش ادب، ننگی تصویریں، نائٹ کلب، سٹرپ ٹیز،

جنس جب معاشرہ میں ایک تفریح، ایک مشغلہ، ایک دلچسپ کھیل کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو وہ ایک کھیل کے طور پر بھی ختم ہو جاتی ہے۔ فحاشی اس مقصد کا ہی گلا گھونٹ دیتی ہے جس مقصد کے لیے وہ وجود میں آئی تھی۔ یعنی لذت اندوزی، فحش ادب اور فحش زندگی لذت کی بجائے محض ایک افسردہ تھکن سے ذہن و جسم کو مفلوج کر دیتے ہیں۔ ننگا پن جذبات کی تہذیب تو کیا کرتا جذبات کو مشتعل تک نہیں کرتا۔ محض جذباتی طور پر آدمی کو ایک تشنج اور تھکاوٹ کا انبار بنا کر چھوڑ جاتا ہے۔ پینیزوں اور جنسی کرتبوں اور "ہوس ناک کتیا عورت ـــ" کی جنسی خوں آشامیوں سے تھکا ہوا آدمی اس پہ کہنی اس ENNUI کا شکار ہو جاتا ہے جس کا کرب ناک اظہار بادلیئر کی SPLEEN والی نظموں میں ہوا ہے۔ ہیجان اور اشتعال، لذت خیزی اور لذت اندوزی کے جن عناصر پر ہم نے ہمارے معاشرے کی تعمیر کی ہے اس میں جنس اپنی بنیادی معنویت کھو بیٹھی ہے۔

جنس اب ذریعہ بن گئی ہے فرد کی کٹی ہوئی انا کی جذبۂ فتح مندی کی تسکین کا۔ دوسرے وجودوں کو مغلوب کر کے اپنی انا کو منوانے، اعصابی تشنج کو اضطراری تسکین بخشنے کا۔ سر نگار رس کا پورا ادب، کام شاستر اور کوک شاستر کی تمام تعلیمات آج جہیز کے لین دین اور شادی کنٹریکٹوں کے بہی کھاتے کے نذر ہو چکی ہیں۔ عورت جب دولت، سماجی منصب اور اپنی انا کی تسکین کا ذریعہ بن جائے تو وہ اکونومکس کے اعداد کی طرح صاف اور بے کیف بن جاتی ہے۔ اس کے حسن اور کشش کی وہ تمام پراسرار کیفیت جو کائنات اور فطرت کی پر اسرار قوتوں کا ایک مظہر ہونے کے ناتے اس میں موجود ہے اس تجریدی فارمولے کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے جو سیکس اپیل کے ہندسے کی صورت میں ہمارے نوجوانوں کو از بر ہوتا ہے۔ یعنی سینہ کا ناپ، کمر کا ناپ، کولھوں کا ناپ۔

آج کا متمدن آدمی جو عورتوں کے ساتھ اس طرح کھیلتا ہے گویا وہ بھی جنسی GADGETS ہوں۔ جو اپنی انا کے سفید کاغذ پر عورتوں کی تصویریں اس طرح چپکاتا ہے گویا وہ پوسٹ کی سٹامپ ہوں، اس مرد کی مردانہ جارحیت ردعمل ہے عورتوں کی اس کوشش کا جو مرد کو EMASCULATE کرنے کے لیے عورتیں کر رہی ہیں۔ عورت جب جنس کی طاقت کو اقتدار، منصب، شہرت، دولت کے حصول کا ذریعہ بناتی ہے تو عورت نہیں رہتی۔ ایسی عورت سے محبت، رفاقت، مہربانی اور شفقت کی طلب بے معنی ہے۔ عورت جب آمر کی طرح مطلق العنان، اقتدار پسندوں کی طرح

چال باز اور مشینوں کی طرح چاق چوبند بنتی ہے، جب وہ پورے معاشرے پر تسلط جمانا اور اپنی حکمرانی کا سکہ چلانا چاہتی ہے تو مرد کا پورا جنسی رویہ جارحانہ انتقامی اور انانیت پسند بن جاتا ہے۔ افسانہ میں منٹو نے عورتوں کے اگزلری فورس (AUXILIARY FORCE) کا ذکر محض جزئیات نگاری کی خاطر نہیں کیا بلکہ اسے علامت کے طور پر استعمال کیا ہے تاکہ مرد اور عورت کے تعلقات کی مصنوعی اور غیر فطری نوعیت ظاہر ہو سکے۔

> "ہیزل اس کے فلیٹ کے نیچے رہتی تھی اور ہر روز صبح کو وردی پہن کر اور اپنے کٹے ہوئے بالوں پر خاکی رنگ کی ٹوپی ترچھے زاویے پر جما کر باہر نکلتی تھی اور اس انداز سے چلتی تھی گویا فٹ پاتھ پر تمام جانے والے اس کے قدموں کے آگے ٹاٹ کی طرح بچھتے چلے جائیں گے۔"

عالم گیر جنگ کے اس پس منظر میں ایک دوسری جنگ بھی جاری تھی: عورت اور مرد کی صنفی جنگ جس میں دونوں ایک دوسرے پر قبضہ جمانے کی کوشش کرتے تھے۔ جنگ کی ایسی فضا میں صحت مند اور طاقت ور جنسی جذبہ کیسے پھل پھول سکتا ہے۔ رندھیر نے محض دل ہی دل میں ہیزل سے اس کی تازہ تازہ پیدا شدہ رعونت کا بدلہ لینے کی خاطر اس گھاٹن لڑکی کو اشارے سے اوپر بلا لیا تھا۔ گویا کہ اسی خود غرضی اور منتقمانہ جذبہ کی کارفرمائی۔ جنس تو بے لوثی اور بے غرضی مانگتی ہے۔ خود پسندی کی جگہ نیازمندی، جارحیت کی جگہ سپردگی، اثبات ذات کی جگہ نفیِ ذات کا مطالبہ کرتی ہے لیکن یہاں تو سر پر خاکی ٹوپی کا یہ انداز ہے کہ مرد تو ٹاٹ کی طرح بچھتے چلے جائیں گے۔

غرض یہ کہ ہمارا دور جنس کے VULGARIZATION کا دور ہے جس میں جنس اپنی تمام پراسرار ماورائیت سے محروم ہو کر محض ایک جسمانی اور میکانکی مشغلہ بن گئی ہے۔ جنس پر رسالوں اور کتابوں کی گرم بازاری دیکھیے۔ بھرپور جنسی تجربہ حاصل کرنے کے طریقوں پر غور کیجیے۔ جنس کو مذہب بنانے والے مہنتوں کی کتھاؤں میں جنس کی فضیلت کے گن گان سنیے۔ آپ کو محسوس ہوگا کہ ہمارا جنس زدہ معاشرہ کیسے جنسی قبض کا شکار ہے۔ اور کشادگی کوئی راہ نظر نہیں آتی۔ آج کے دور کا وہ آدمی جو خدا، کائنات، فطرت اور انسانوں سے اپنا حقیقی رشتہ توڑ بیٹھا ہے وہ اپنے جنسی مسائل کو اس طرح حل کرنے کی کوشش کرتا ہے گویا جنس کے مسائل محض جنسی مسائل ہیں۔ گویا جنسی سرگرمی کائنات فطرت اور انسانوں سے آزاد کوئی قائم بالذات قسم کی سرگرمی ہے۔ اس مادہ

پرست تمدن کی اخلاقی بوسیدگی اور جسمانی گندگی میں منٹو کا جنس کی طرف رویہ ایک نہایت ہی پاکیزہ انسان کا صحت مند رویہ تھا کیونکہ اس نے جنس کو محض ایک تماشا اور مشغلہ نہیں سمجھا بلکہ ایک اخلاقی اور روحانی مسئلہ سمجھا۔ اس نے جنس کو بے کیف ازدواجی رشتوں اور کار کی پچھلی سیٹوں پر عنفوانِ شباب کی رومانی چھیڑ چھاڑ کی سطح سے اٹھا کر فطرت اور کائنات کے پس منظر میں رکھ کر اس کا مطالعہ کیا۔ منٹو اس رمز سے بے خبر نہیں تھا کہ اس کے زمانہ کے آدمی نے اپنی جنسی زندگی سے روحانی عنصر کھو کر جنس کو محض ایک میکانکی جلق بنا دیا ہے۔ وہ جانتا تھا کہ آج کے آدمی کی پوری نفسیات حصول اور ملکیت اور تسلّط کے عناصر پر قائم ہے۔ ہمارا رویّہ حاصل کرنے، قبضہ جمانے، جمع کرنے کا رویّہ ہے۔ جنسی لذّت بھی ہم حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ لذّت اندوزی گویا ہمارا نصب العین ہے۔ حالانکہ بہ قول ایلن وائس وہ لذّت جو اندوزی جائے جسے حاصل کرنے کی کوشش کی جائے وہ لذّت ہی نہیں ہوتی۔ لذّت تو ایک نعمتِ خداوندی GRACE ہے جو انسان کو بے استحقاق حاصل ہوتی ہے۔ اور کسی انسانی ارادے کی پابند نہیں۔ صوفیانہ تجربہ کی طرح یہ خود بہ خود بن بلائے آتی ہے ـــــ پٹھوں کو کھینچنے اور اعصاب میں تشنج پیدا کرنے سے لذّت کے امکانات پیدا نہیں ہوتے۔ جب ہم کسی چیز سے لذّت حاصل کرنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں تو دراصل ہم اس کیفیت کے شکار ہو جاتے ہیں جو اعصابی اور جذباتی طور پر ہمیں لذّت کے لیے نااہل بنا دیتی ہے۔ جنسی زندگی میں بھی جب آدمی مزا لینے اور مزا دینے کی کوشش کرتا ہے تو اپنے مقصد میں ناکام رہتا ہے۔ وہ ایک حریص ہوسناک کی طرح چاروں طرف ہاتھ پاؤں مارتا ہے کہ جہاں سے جو کچھ ملے سمیٹتا چلے۔ وہ آسن بدلتا ہے۔ عورتیں بدلتا ہے۔ مقام بدلتا ہے... بے کیفی، تھکن اور محرومی اس کا مقدّر ہے ـــــ یوگ میں آدمی کے ہر کام کے لیے برجستگی کی صفت کو بڑی اہم صفت مانا گیا ہے۔ جنسی فعل میں بھی لذّت اخذ کرنے کی کوشش نہ ہو محض لذّت کو قبول کرنے کی جذباتی اور اعصابی تیاری ہو۔ انزال کا مطلب ہی ہے کسی چیز کا اترنا۔ برجستہ خود بہ خود نازل ہونا۔ آورد نہیں بلکہ آمد۔ آپ دیکھیں گے کہ یوگ امساک کے لیے افیون کی گولیاں نہیں بناتا بلکہ نفس کی رِدم کو قابو میں رکھنے کی بات کرتا ہے ـــــ نفس جو زندگی ہے ـــــ زندگی جس کا رِدم فطرت کے زیر و بم سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ آج آپ جدھر دیکھیے ادھر ایک بھرپور اور شدید انزال تک پہنچنے کی بھگدڑ مچی ہوئی ہے۔ گویا کہ ہر آدمی کا پرابلم ہی یہ رہ گیا ہے کہ وہ اب مکمل انزال تک کیسے پہنچے۔ تانترک یوگ میں زور

انزال پر نہیں بلکہ اس بات پر ہے کہ ہر عضو ہر لمس ہر احساس ہر لمحہ اپنی تکمیل کو پہنچتا رہے اور اس طرح پورا جسم نقطۂ عروج کی طرف حرکت کرتا رہے۔ جنسی عمل سے جب آمد، برجستگی، سکون اور فرصت کے عناصر نکل جاتے ہیں اور جب زبردستی، عجلت، اعصابی تناؤ، جذباتی تشنج اور کٹی ہوئی انا کی جارحیت کی خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں تو جنسی فعل اس ڈسپلن سے محروم ہو جاتا ہے جسے یوگ میں سہجتا کے لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے —— ہر حرکت، ہر کام میں وہ سہجتا ہو جو نفس کی آمد و رفت دل کی دھڑکن اور فطرت کے ردم میں ہوتی ہے۔ رندھیر اور گھاٹن کا اختلاط اس سہجتا کی بے نظیر مثال ہے۔ یہاں کوئی دھماچوکڑی نہیں، داؤ پیچ نہیں، مزا دینے اور مزا لینے کی کوشش نہیں۔ ہوس ناک کتیا کے ناخنوں کی خراش نہیں۔ تعیش پسند فاسق جسم کے سانس کی کھڑکھڑاہٹ نہیں۔ تناؤ سے نجات پانے کی کوئی کوشش نہیں۔ جارحانہ مردمیت کی نمائش یا تصرف پسند نسائیت کا کوئی مظاہرہ نہیں۔ حملہ کی جگہ انجذاب، سرکشی کی جگہ سپردگی، اعصابی ہیجان کی جگہ جذبات کی پرسکون حدّت ہے۔ کمرے کے اندر جو لطافت اور ملائمت کی فضا ہے باہر فطرت بھی اسی فضا سے ہم آہنگ ہے۔ گھپ اندھیری رات میں برق و باراں کے طوفان کی جگہ برسات کی ہلکی سی پھوار ہے۔ "کھڑکی کے باہر پیپل کے پتے رات کے دودھیالے اندھیرے میں جھمکوں کی طرح تھرتھرا رہے تھے اور وہ گھاٹن لونڈیا رندھیر کے ساتھ کپکپاہٹ بن کر چمٹی تھی۔" رندھیر کا لمس بھی مہربان فطرت کی طرح نرم اور نازک تھا۔ رندھیر کے ہاتھ ساری رات اس کی چھاتیوں پر ہوائی لمس کی طرح پھرتے رہے۔ دو جسم ایک دوسرے پر غلبہ پانے کی شعوری اور ہیجانی کوشش کی بجائے لطافت سے ایک دوسرے میں سماتے رہے اور جسم کا ایک ایک انگ ترسیل کا کام انجام دیتا رہا۔

"ساری رات وہ رندھیر کے ساتھ چمٹی رہی۔ وہ دونوں گویا ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے تھے۔ انھوں نے بہ مشکل ایک دو باتیں کی ہوں گی۔ کیوں کہ جو کچھ انھیں کہنا سننا تھا، سانسوں، ہونٹوں اور ہاتھوں سے طے ہو رہا تھا۔"

رندھیر اور گھاٹن اپنی پرسکون سپردگی اور سرشاری میں میتھون کا سب سے خوب صورت شیلپ بن گئے تھے کیوں کہ یہاں پر دو جسموں کا انجذاب ایک شدید جنسی خلوص اور جسمانی بے لوثی کے تحت صورت پذیر ہوا تھا۔ جب یہ جنسی اور جسمانی بے لوثی نہیں ملتی تو وہ میتھون جنم لیتا ہے جو بیدی کے افسانہ میں کیرتی نے بنایا ہے۔

"مگن نے میتھن میں کی عورت کی طرف دیکھا جو پھر کیرتی تھی۔ اس کی آنکھوں میں

آنسو کیوں تھے؟ کیا وہ لذت کی گراں باری تھی یا کسی جبر کا احساس؟ کیا وہ دکھ اور سکھ، درد اور راحت کا رشتہ تھا جو کہ پوری کائنات ہے؟ پھر اس نے مرد کی طرف دیکھا جو اوپر سے لطیف تھا مگر نیچے سے بے حد کثیف۔ کیوں، کیرتی نے کیوں مرد انسان کی "حماریت" پر زور دیا تھا؟... یہ میتھن ہے...
مگر وہ میتھن تو نہیں جو پُرش اور پرکرتی میں ہوتا ہے؟"

پرش اور پرکرتی کا میتھن اس دنیا میں کیسے ممکن ہے جس میں مگن اور سراجا جیسے کم ظرف لوگ ملتے ہیں۔" مگر کرتا بھی کیا۔ وہ ایک عام ہندو تھا۔ اتنے بڑے فلسفے کا مالک ہونے کے باوجود جس کے اندر کا بنیا پن نہیں جاتا۔ آدمی کے اندر کا بنیا پن ہی تو اسے نیچے سے کثیف بناتا ہے۔ وہ آدمی جو کوڑی کوڑی کا حساب کرتا ہو اس سے یہ توقع کہ وہ اپنی روح کسی جسم میں تحلیل کر دے عبث ہے۔ "مرد کی "حماریت" دورِ جدید کے میتھن کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس میتھن کے مرد اور عورت کے چہروں پر کوئی کیف، کوئی سرشاری، کوئی والہانہ پن نہیں محض ایک رال ٹپکتی حیوانی ہوس پرستی ہے۔ جسم کی مٹی کی سگندھ کی بجائے وہ خوش بو ہے جو رندھیر کو نامرد بنا دیتی ہے۔

"رندھیر کو یہ دم توڑتی اور حالت نزع کو پہنچی ہوئی خوشبو بہت ناگوار معلوم ہوئی۔ اس میں کچھ کھٹاس سی تھی۔ ایک عجیب قسم کی کھٹاس جس طرح بدہضمی کی ڈکاروں میں ہوتی ہے۔ اداس، بے رنگ، بے کیف۔"

بدہضمی کی یہ ڈکار ہماری آج کی دنیا کی جنسی بے کیفی کو ظاہر کرتی ہے۔ ہمارا انسانی تمدن جو اپنی تعمیر فطرت کے خلاف مورچہ بندی کی بنیاد پر کر رہا ہے۔ جو فطرت کی ردم سے کٹ کر اپنی میکانکی ردم کے سہارے آگے بڑھ رہا ہے انسان اور فطرت کے درمیان اس ثنویت کو رواج دیتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر انسانی جسم ایک قائم بالذات آٹومیٹن کی طرح حرکت کرتا ہے اور انسان کی پوری کوشش یہ ہوتی ہے کہ جسم میں ایک مشین کی EFFICIENCY پیدا کرے۔ مشین گرد و پیش کی فضا سے ہم آہنگی پیدا نہیں کرتی محض اسے غلیظ بناتی ہے۔ بجائے اس کے کہ آدمی خود کو فطرت سے ہم آہنگ کرتا اس نے پوری فطرت کے ردم کو اپنے مشینی ردم کے مطابق بدلنے کی کوشش کی۔ منٹو نے رندھیر کی دلہن۔ فرسٹ کلاس مجسٹریٹ کی بی اے پاس لڑکی کو اس مصنوعی تمدن کو علامت بنا کر پیش کیا ہے جس نے انسانی عمل سے اس کی

فطری سادگی اور برجستگی چھین لی ہے۔ یہ لڑکی گھاٹن کی ضد ہے ان ہی معنوں میں جن معنوں میں ہمارا تمدن فطرت کی ضد ہے۔ یہ لڑکی صاف شفاف نازک، نفاست پسند خوشبو دار اور چمکیلی ہے۔ گھاٹن فطرت کی طرح صحت مند، توانا، چست، کھردری اور وحشی ہے۔ ہمارے تمدن میں جو نمائشی رنگ ہے، جو متکبرانہ دکھاوا ہے جو سونگھے جانے کا اضطراب ہے وہ فطرت کی خاموش کارگذاری سے بالکل مختلف چیز ہے۔ منٹو اس تضاد کو دو جسموں کی بو کے تضاد کے طور پر پیش کرتا ہے۔

"اصل میں رندھیر کے دل و دماغ میں وہ بو بسی ہوئی تھی جو اس گھاٹن لڑکی کے جسم سے بغیر کسی بیرونی کوشش کے باہر نکل رہی تھی۔ وہ بو حنا کے عطر سے کہیں زیادہ ہلکی پھلکی اور دور رس تھی۔ جس میں سونگھے جانے کا اضطراب نہیں تھا۔ جو خود بہ خود ناک کے رستے داخل ہو کر اپنی صحیح منزل پر پہنچ گئی تھی۔"

غرض یہ کہ مادی تمدن کے انتشار میں کھوئے ہوئے حواس اپنے استعمال کے لیے جتنا مصنوعات پر مدار و مدار رکھتے جاتے ہیں اتنے ہی بے کیف اور سرد بنتے جاتے ہیں۔ منٹو کا احتجاج جدید تمدن کے اسی تصنع اور مادیت کے خلاف ہے جس نے انسان کا خون پھاڑ دیا ہے اور اس سے اس کی بنیادی انسانیت —— اس کی فطری جبلتوں کی سادگی اور قوت چھین لی ہے۔ اس مادی تمدن کی پروردہ رندھیر کی دلہن محض ایک ARTIFICE بن گئی ہے۔ "رندھیر کتنی بار اس لڑکی کی طرف دیکھ کر سوچ چکا تھا۔ کیا ایسا نہیں لگتا جیسے میں نے ابھی ابھی کیلیں اکھیڑ کر اسے لکڑی کے بند بکس میں سے نکالا ہے۔" اس کے برخلاف جب بھی منٹو گھاٹن کا ذکر کرتا ہے تو ہمیشہ فطرت کے پس منظر میں۔ فطرت اور گھاٹن کا ذکر افسانہ میں ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ فطرت جاگتی ہے، باہر ہی نہیں بلکہ گھاٹن کے اندر بھی۔ اسی سے اس کی نسوانیت بیدار رہتی ہے۔ اسی سے اس کا جسم بو کا مسکن بنتا ہے۔ مجسٹریٹ کی لڑکی میں فطرت بھی خوابیدہ ہے اور اس کی نسوانیت بھی۔ "رندھیر نے اپنے پہلو میں لیٹی ہوئی لڑکی کی طرف دیکھا۔ جس طرح پھٹے ہوئے دودھ میں سفید سفید بے جان پھٹکیاں بے رنگ پانی میں ساکن ہوتی ہے اسی طرح ایک لڑکی کی نسوانیت اس کے وجود میں ٹھہری ہوئی تھی۔"

افسانہ کے اس تجزیہ سے ہم جس نتیجہ پر پہنچتے ہیں وہ یہ ہے کہ منٹو کا مقصد بو کو محض ایک جنسی FETISH کے طور پر پیش کرنا نہیں تھا۔ نہ ہی وہ ایک واقعہ کو محض ایک واقعہ کی غرض سے پیش کرنا چاہتا تھا۔ افسانہ میں بو کو مقیاس بنا کر وہ زندگی کے دو رویوں کو ناپنا

چاہتا تھا۔ افسانہ زندگی کے فطری اور مصنوعی رویّہ کا پیمانہ بن گیا ہے۔ افسانہ میں منٹو کا سروکار انسانی وجود کے حقیقی اور بنیادی سرچشموں سے ہے اسی لیے وہ افسانہ کو شادی اور زنا کی اخلاقی حدود، گھاٹن اور مجسٹریٹ کی طبقاتی تقسیم سے اوپر اٹھا کر وجود اور فطرت کے آفاقی پس منظر میں لے گیا ہے۔ ایک گھاٹن سے زنا کرتے ہوئے رندھیر نے جو کچھ پایا وہ اسے شادی کی اخلاقی حدود میں طبقاتی طور پر ایک برتر وجود سے بھی میسر نہ ہو سکا۔ گویا کہ منٹو جس مسئلہ کو پیش کرنا چاہتا تھا وہ روایاتی اخلاق کی حد بندیوں اور اس معنی میں متمدن دُنیا کی حدود سے پرے خالص جبلی اور فطری قوتوں کا مسئلہ تھا۔ گویا سماجی اخلاق سے بھی زیادہ اہم اور بنیادی چند چیزیں ہیں جن سے پہلو تہی کر کے ہم سماجی اخلاق کو بھی ایک لطیفہ بنا دیتے ہیں۔ اس افسانہ میں منٹو عورت اور مرد کے رشتہ کو اس کے اصلی اور حقیقی روپ میں دیکھنا چاہتا ہے۔ جنس اور جبلت کو ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی آرائشوں سے برہنہ کر کے ان کی فطری عریانی میں ان کا "عنصری رقص" دیکھنا چاہتا ہے۔ زمانی اور مکانی حدود سے پرے وہ جسم کا نغمہ سننا چاہتا تھا۔ ان معنوں میں افسانہ فطرت کی ایک غنائیہ حمد بن گیا ہے۔ منٹو نے افسانہ کو لکھا بھی ایک نظم کی کفایت اور شدت سے ہے۔ افسانہ میں رندھیر، گھاٹن اور مجسٹریٹ کی لڑکی نقوش کی صورت میں ابھرتے ہیں کرداروں کی صورت میں نہیں کیوں کہ کردار زمان و مکاں کی قیود میں نشو و نما پاتے ہیں۔ ان کا آگا پیچھا ہوتا ہے اور شخصیتوں کے سماجی اور اخلاقی ڈائمنشن ہوتے ہیں۔ منٹو نے سماجی مواد کو کم سے کم مقدار میں استعمال کیا ہے تاکہ احساس اور جبلت کی برہنگی زیادہ سے زیادہ پیمانہ پر نمودار ہو سکے اور تینوں نقوش تین سماجی کردار نہ بننے پائیں۔ ایک مشتاق سنگ تراش کی طرح منٹو عورت اور مرد کے گرد و پیش سے سماجی اور اخلاقی مواد کی گراں بار سلوں کو توڑتا رہا ہے تاکہ جس میتھون کو وہ پیش کرنا چاہتا تھا وہ اپنے تمام برہنہ حسن کے ساتھ نمودار ہو سکے۔ افسانہ میں یہ تین نقوش علامتوں کی سطح پر حرکت کرتے ہیں اور ان کے اِرد گِرد استعاروں اور تشبیہوں کا جال اس شدّت سے پھیلا ہوا ہے جسے صرف شاعری ہی برداشت کر سکتی ہے۔ وحدتِ تاثر میں افسانہ ایک غنائیہ نظم کی بلندی کو پہنچ گیا ہے اور اس نغمہ کی صورت اختیار کر گیا ہے جو انسانی جسم و جبلت کے پر اسرار دیوتاؤں کی ستوتی میں گایا گیا ہے۔ یہ نغمہ گھاٹن کے بدن کی بو بن کر رندھیر کے وجود پر چھا جاتا ہے۔ اس صوفی کی طرح جس نے حقیقت کا پرتو دیکھ لیا ہے رندھیر پایا کی معطر فضا کے لیے ہر قسم کی کشش کھو بیٹھتا

ہے۔ عام آدمی کی سطح پر اب وہ ملمع لگی زندگی کے لیے نااہل ہو جاتا ہے۔ رندھیر تو صرف پلنگ پر لیٹا کھڑکی کی سلاخوں کے باہر پیپل کے درخت کے پرے بادلوں کو دیکھ رہا ہے لیکن اس کے زمانے سے وہ زمانہ بہت دور نہیں ہے جب اپنے جسم کی بو میں مست پھولوں سے محبت کرنے والے، گلے میں موتیوں کی مالائیں لٹکانے والے، لمبے بالوں اور گھنی داڑھیوں والے، ہپی اس پھپھوندلگے تمدن کے خلاف کلی اور حتمی بغاوت کرنے والے تھے۔ جس روز آدمی اپنی بو کو، اپنی ذات، اپنی اصلیت اور اپنی آئی ڈن ٹی ٹی کو پہچان لے گا اس روز بارود اور کاز میٹک COSMETIC کے کارخانے اقتصادی بحران میں مبتلا ہو جائیں گے۔ اگر نئے انسان اور نئی دنیا کا کوئی مطلب ہے تو صرف یہ کہ رنگ و بو کے اس طوفان میں جہاں ہر آدمی ایک ہی بے کیف رندھی ہوئی گھٹی خوشبو میں بسا ہوا ہے آدمی اپنے جسم کی اس بو کو پہچان لے جو فطرت کے اس عظیم کارخانہ میں پیدا ہوتی ہے جہاں سورج چمکتا ہے۔ سیارے حرکت کرتے ہیں۔ بادل امڈ کر آتے ہیں۔ زمین ایک انگڑائی لے کر جاگ اٹھتی ہے اور پھولوں بھری وادیوں میں زندگی کا اجلا پانی ایک طوفانی سرمستی کے عالم میں بہنے لگتا ہے۔ زندگی کی قدر زندہ رہنے میں ہے۔ آدھے ادھ پاؤ جسم سے نہیں عطر کے مرتبانوں، سماجی مرتبوں کی طشتریوں اور آدرشوں کی دیگچیوں میں سکڑے سمٹاتے طور پر نہیں بلکہ کھلے آسمان اور پھیلی دھرتی کے بیچ ایک توانا آرگنزم کی طرح اپنی زندگی کی لے کو ستاروں اور سیاروں کی لے سے ہم نوا کر کے زندہ رہنے میں ہے۔

وہ آدمی جس نے تھرکتے پھڑکتے ہنہناتے گھوڑے کے گرم جسم کی سواری کی تھی اسے تمدن نے چرّخ چوں کرتی میری گو راؤنڈ کے کاٹھ کے گھوڑوں کی اوپر نیچے کی حرکات بخشیں۔ پلاسٹک کے پھول، سینٹ کی شیشیاں، موم کی گڑیاں، ایک کیلو وزن والے روزنامے اور سیاست کے ہنگامے دیے، موسمی تہواروں کے بجائے سٹرپ ٹیز کے ہنگامے دیے، لوک ناچ کے بدلے فوجیوں کے مارچ اور اسلحوں کی نمائش دی۔ آدمی اپنی زندگی میں معنویت پیدا کرتا ہے عورت، فطرت، کائنات اور خدا سے اپنے رشتوں کو استوار کر کے لیکن عورت پھٹا ہوا دودھ بن گئی۔ فطرت چمنیوں کے دھوئیں میں رندھ گئی۔ اور خدا شنکراچاریوں اور ابوالعلاؤں کے ہاتھ میں پڑ کر گئو رکشا سمیتی کا پرمکھ اور حکومتِ الٰہیہ کا مطلق العنان آمر بن گیا۔ وہ آدمی جو اچھا آدمی بننے چلا تھا اچھا حیوان بھی نہ رہا۔ کند احساس، مردہ جذبات

اور مفلوج جبلتوں والے اس آدمی کی نجات اسی میں ہے کہ وہ حقیقت کا جلوہ نہ دیکھے لیکن فن کار کا تو کام ہی یہ ہے کہ وہ بند کھڑکیوں کو کھولتا رہتا ہے۔ منٹو نے بھی یہی حرکت کی۔ ہم کس مزے سے اپنے پر تکلف آرام دہ ڈرائنگ روم کی نرم و گرم فضا میں بیٹھے ہوئے تھے کہ منٹو نے یکایک ایک کھڑکی کھول دی۔ فطرت کے وحشی حسن نے ہم پر چھاپا مارا اور ہماری محفوظ جذباتی فضا کو درہم برہم کر دیا۔ خود اطمینانی اور عافیت کوشی کے بلوریں گل دان ایک چھناکے سے ٹوٹ پھوٹ گئے اور کھڑکی سے باہر ہم نے وہ منظر دیکھا جو دراصل ہم جیسے نازک طبع آدرشوں کے دودھ پر پلے ہوئے نابالغ بچوں کو نہیں دیکھنا چاہیے تھا۔ پس منظر میں بادل، برسات اور پیپل کے پتے ہیں۔ پیش منظر میں دو برہنہ جسم اور جسم سے اٹھتی ہوئی بو کی لپٹیں۔ ہم چیخ اٹھے۔ کھڑکی بند کر دو۔

"بو" کی باقی کہانی اسی چیخ کی کہانی ہے۔ اس چیخ میں سب سے تیز آواز مسز گرنڈی کے مریدوں کی تھی:

> "حضور انسان اور حیوان میں یہی فرق ہے۔ اوّل الذکر تسطر حال کا قائل ہے اور دوسرا عریانی زدہ —— سماج کے پردے چاک کرنے والا ہاتھ پہلے اپنا گریبان کیوں نہیں چیر ڈالتا۔ قوم کی ماں بہنوں کو صفحۂ قرطاس پر عریاں لانے والا اپنا بند قبا کھول کر سر بازار کیوں نہیں آتا —— غلاظت پاشی ان کی تحریر کی ایک یہ بھی خصوصیت ہے کہ وہ اس وقت تک معیار پر پوری نہیں اترتی جب تک اس میں گندی نالیوں، بدبودار بالوں اور پوشیدہ امراض کے جراثیم کا ذکرِ خیر نہ ہو۔"

"ان ہی میں سے ایک صاحب کا بدبو پرست دماغ تو اس حد پر آگیا ہے کہ انھیں روزمرّہ کی زندگی میں بھی خوشبو کی نسبت بدبو مرغوب تر ہے۔ ایک جگہ تحریر فرماتے ہیں کہ میری حسین بیوی جج کی لڑکی میرے قریب برہنہ محوِ خواب تھی اور عطرِ حنا فضا کو معطر کر رہا تھا لیکن میرے لیے اس میں کوئی دل چسپی نہ تھی۔ مجھے گھاٹن کی بغلوں کی بساندیاد آرہی تھی۔ جناب ایک ماہرِ نفسیات کے لیے فطرتِ معکوس کا بہترین نمونہ ہے۔ سچ ہے گندگی کا کیڑا وہیں خوش رہتا ہے۔"

(خواجہ محمد شفیع۔ نیا ادب میری نظر میں)

"اب کوئی سوانح ضروری کے اجمال کی تفصیل کرنا شروع کر دے اور مخصوص اعضاء کے قبض و بسط سے لے کر بیت الخلا کے قدمچوں تک کا حال بیان کرے تو آپ ہی انصاف سے بتائیے کہ اس واقعہ نگاری کو ذوقِ سلیم کس طرح برداشت کرے گا۔"

(ماہرالقادری۔ نیا ادب میری نظر میں)

مخصوص اعضا کے قبض و بسط اور قدمچہ کا حال ذوقِ سلیم کس طرح برداشت کرتا ہے اس کا تماشا دنیا کی RIEALD کہانیوں میں دیکھیے اور جدید ادب میں اس سے لطف اندوز ہونا چاہیں تو فلپ روتھ کا ناول PORTNOY'S COMPLAINT پڑھیے۔ بہرحال نفاست پسند طبیعت کے لیے ادب کی سیر و تفریح ویسے بھی آزمائش سے کم نہیں۔ کہاں کہاں آپ ناک پر رومال رکھتے پھریں گے۔ قصور اس معاملہ میں نہ ادب کا ہے نہ ان نازک مزاج نقّادوں کا۔ قصور تو اس کارخانہ قدرت کا ہے جس نے انسان کو بول و براز کے مخصوص اعضاء دیے اور اس پر ستم ظریفی یہ کی کہ ادب بھی دیا جو بہ قول سلیم احمد کے عورت کی طرح پورا آدمی مانگتا ہے۔ ادب کی یہی تو مصیبت رہی ہے کہ وہ اس آدمی کو جو مخصوص اعضاء کے قبض و بسط کا حامل ہے اسے روح کے قبض بسط کی باتیں سکھاتا رہے —— اس کی حیوانیت اور روحانیت میں توازن قائم کرنے کے امکانات کی جستجو کرتا رہے۔ سوئفٹ کی بھی یہی مصیبت تھی۔ یہ بات اس کے گلے ہی نہ اترتی تھی کہ حیوانوں کی طرح بول و براز رکھنے والا آدمی روحانی بلندیوں کا طلب گار کیسے بن سکتا ہے۔ بہرحال یہ بھی ادب کے حق میں اچھا ہی ہوا کہ ان حریر و پرنیاں جیسی نازک اور لطیف طبیعتوں کے دامن رابیلے کی دیونیوں، زولا کی زمینی عورتوں، بوکاچیو کی آوارہ ہرنیوں، الف لیلیٰ کی بھٹیارنوں، چاسر کی WIFE OF BATH ، جائس کی میری بلوم (وہ عورت جو اپنی آخری خود کلامی میں انسانی جسم کا شیریں ترین نغمہ پیش کرتی ہے) اور لارنس کی لیڈی چیٹرلی سے نہ الجھے۔ ورنہ نہ جانے مغرب کے ان "تسطرحال" کے منکر فحاشوں پر کیسی پھٹکار پڑتی۔ لیکن یہ کام انھوں نے ترقی پسندوں کے لیے اٹھا رکھا تھا جو بیگماتی زبان کے علاوہ انگریزی اور فرانسیسی زبانیں بھی جانتے تھے۔" انگارے" اور "شعلے" اگلنے والے ترقی پسند اب چند ہی برسوں میں اس PRUDERY کا شکار ہونے والے تھے جس کے خلاف ابتدا میں انھوں نے بغاوت کی تھی۔ مسز گرنڈی کی گود میں اب خواجہ محمد شفیع کے پہلو بہ پہلو سجّاد ظہیر بھی بیٹھے ہوئے ملیں گے۔

ان کا اخلاق PURITANISM سیاسی رہ بری کی آنچ پا کر دو آتشہ بن جائے گا اور بہو بیٹیوں کے اخلاق کی حفاظت کے ساتھ ساتھ نوجوانوں کی نفسیاتی صحت مندی کی فکر بھی کرنے لگے گا۔ روایت شکن ترقی پسندوں کے ہاتھ میں بھی اب وہی ہتھیار ہوں گے جن سے کبھی روایت پرست نکتہ چین خود ترقی پسند پر اوچھے وار کیا کرتے تھے۔ ان بندوقوں سے گندگی، غلاظت، عریانی اور فحاشی کے الفاظ گولیوں کی طرح دندناتے نکلیں گے اور بادلیئر اور لارنس، منٹو اور میرا جی سب کو داغتے ہوئے نکل جائیں گے۔

"میں نے خود منٹو صاحب سے ایک مرتبہ ان کے افسانہ "بو" کے متعلق یہ کہا کہ آپ کا یہ افسانہ ایک بہت ہی دردناک لیکن فضول افسانہ ہے۔ اس لیے کہ درمیانی طبقہ کے ہر آسودہ حال فرد کی جنسی بدعنوانیوں کا تذکرہ چاہے وہ کتنا ہی حقیقت پر مبنی کیوں نہ ہو لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لیے تضیعِ اوقات ہے اور دراصل وہ زندگی کے اہم ترین تقاضوں سے اسی قدر فرار کا اظہار ہے جتنا کہ قدیم قسم کی رجعت پسندی۔"

(سجاد ظہیر۔ بحوالہ ترقی پسند ادب۔ از سردار جعفری صفحہ ۱۹۴)

"اسی ردعمل میں وہ سرمایہ دارانہ دور کے ایک منفرد مظاہرے کو پوری تہذیب اور تمدن پر عائد کر کے "بو" جیسی کہانی بھی لکھتا ہے جہاں ماضی کی طرف لوٹ جانے کا اشارہ کرتا ہے۔ وہ بھی صرف اتنی سی بات پر کہ بورژوا نظام نے تتلیوں کو جنم دیا ہے جن میں حدت نہیں اور جس کے رنگ و بو میں وحشیانہ جوش اور انہماک نہیں۔"

(نقدِ حیات صفحہ ۱۶۷)

"... لیکن منٹو کی کہانی 'بو' راشد کی نظم 'انتقام' بیمار اور گھناؤنی چیزیں ہیں۔ ان کا گھناؤنا پن ہی انھیں رجعت پرست بنا دیتا ہے۔"

(سردار جعفری۔ ترقی پسند ادب صفحہ ۲۳۹)

آپ دیکھیں گے کہ ان بیانات میں سے کوئی بھی بیان صداقت کا حامل نہیں کیوں کہ کوئی بھی بیان "بو" کی افسانوی معنویت پر مبنی نہیں۔ یہ تمام بیانات اس ذہنیت کے آئینہ دار ہیں جو کتے کو پھانسی پر لٹکانے سے پہلے اسے خراب نام دیتی ہے۔ ترقی پسند نقادوں کا

رویہ ہی یہ رہا ہے کہ جب وہ اپنے عقیدے اور اپنے نظامِ اقدار سے ہم آہنگ چیز کسی فن پارہ میں نہیں پاتے تو فن پارہ پر غلط اعتراضات تراش کر یا فن کار کے ارادوں کا غلط اندازہ لگا کر فن کار اور فن پارہ دونوں کو ناکردہ گناہوں کی سزا دیتے ہیں۔ میں بتا چکا ہوں کہ اس افسانہ میں منٹو کا سروکار نہ کسی طبقہ سے ہے نہ کسی کردار سے بلکہ انسانی وجود کے چند ایسے مسائل سے جو طبقاتی اور اخلاقی حدود سے ماورا ہیں۔ لیکن مارکسی نقادوں کے یہ بات سمجھ میں نہیں آتے گی۔ کیوں کہ مارکسی نقاد کسی بھی چیز کو طبقاتی حدود سے ماورا نہیں سمجھتے —— حتیٰ کہ کائنات کی سب سے ماورائی چیز خود خدا کو بھی —— اب رہی ماضی کی طرف لوٹ جانے کی تلقین تو افسانہ میں اس قسم کا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ افسانہ انسان اور فطرت کے تعلقات کو REORIENT کرنے کی کوشش کرتا ہے اور انسان اور ٹکنولوجی کے رشتہ کو RECONSIDER کرنے کی تحریک پیدا کرتا ہے۔ دراصل ترقی پسند نقاد مختلف قسم کے فوبیا کے شکار رہے ہیں اور ان میں ماضی کی طرف لوٹ جانے کا خوف ان کا سب سے طاقت ور فوبیا ہے۔ ترقی پسندوں کے سامنے نجومیوں کی طرح مستقبل کی باتیں کرتے رہیے وہ خوش رہیں گے۔ جہاں آپ نے کوئی ایسی بات کہی جس میں ماضی کے انسانوں کی تنومندی اور جذباتی وفور، فطرت سے ان کی ہم آہنگی اور کردار کی سالمیت کی طرف کوئی تعریفی اشارہ ملتا ہو وہیں غیر شعوری طور پر ترقی پسند نقادوں کی لبلبی دبانے والی انگلی میں لرزش شروع ہو جاتی ہے۔ وہ لوگ ایک بات تو حتمی طور پر طے کر چکے ہیں کہ آدمی اپنی تکمیل کو تو صرف اشتراکی سماج میں پہنچے گا۔ اسی لیے تو وہ عوام پر کسی قسم کی نکتہ چینی کو پسند نہیں کرتے یعنی اگر عوام میں اور عام آدمی میں کمزوریاں ہیں بھی تو اشتراکی سماج میں سب ٹھیک ہو جائیں گی۔ خواہ مخواہ ان کا ذکر کرنے سے کیا فائدہ۔ چنانچہ ان کے حضور تاریخ کے ہر دور کے انسان کا ذکر اس طرح ہونا چاہیے کہ وہ ترقی پسندوں کے نئے اور مکمل انسان کے آنے کی بشارت دیتا رہے۔ ترقی پسندوں کے پاس نوسٹالجیا NOSTALGIA جیسی کوئی چیز ہی نہیں۔ دنیا کی آدھی شاعری تو بیتے ہوئے دنوں کی حلاوت کے ذکر پر تخلیق ہوتی ہے۔ دنیا بھر کے شاعروں نے ماضی کا کس کس طریقہ سے استعمال کیا ہے اور ماضی کی ماضیت کو کیسے کیسے انداز سے اپنے حال میں سمویا ہے' اس کا احساس ان لوگوں کے لیے مشکل ہے جو بے تحاشا مستقبل کی طرف بھاگ رہے ہیں۔ اگر منزل پر پہنچ کر د اگر انسانی ارتقاء کی کوئی منزل ممکن

ہے تو، انھیں پتہ بھی چلا کہ اس بھاگ دوڑ میں اب ان کے پاس مریخ کے خیالی آدمیوں کی طرح سوائے ایک موٹے سر اور پتلی ٹانگوں کے کچھ نہیں رہا تب بھی انھیں اپنے انسانی جسم، انسانی ساخت، انسانی فطرت کے کھوئے جانے کا کوئی غم نہ ہوگا۔ کیوں کہ غم احساسِ زیاں سے پیدا ہوتا ہے اور احساسِ زیاں اس شخص کا مقدر ہے جو پیچھے مڑ کر دیکھتا رہے کہ وہ اس اندھی دوڑ میں کیا کیا چیزیں پیچھے غارت کرتا گیا ہے اور اپنی کیسی کیسی جذباتی تنومندیاں اور جبلی طاقتیں کھوتا گیا ہے۔ جب منٹو جیسا کوئی دیوانہ اس ترقی کی دوڑ میں سرخ چڈیاں پہن کر بھاگنے والوں کو روک کر کہتا ہے کہ تم اپنی بھوک کھو بیٹھے ہو اور تمھاری زبان مزے کا احساس گنوا بیٹھی ہے تو جواب ملتا ہے۔ ہمارے لیے وٹامن کی گولیاں کافی ہیں۔ بڑی صنعتیں قائم کرنے والے اور چاند پر کمندیں ڈالنے والے جیالے زبان کے چٹخارے، پیٹ اور جنس کی بھوک کی پروا نہیں کرتے۔ بورژوا نظام نے اگر ایسی تتلیوں کو جنم دیا ہے جن میں حدت اور وحشیانہ پن نہیں تو یہ بات ممتاز حسین جیسے لوگوں کے لیے "صرف اتنی سی بات" ہو تو ہو۔ منٹو جیسے لوگوں کے لیے جو ٹیسٹ ٹیوب کے بچوں اور چلتے پھرتے روبٹ کے معاشروں میں رہنا پسند نہیں کرتے۔ یہ بات بڑی اہم بن جاتی ہے اور سوچنے لگتے ہیں کہ وہ تمدن اور معاشرہ جو انسان کے جبلی سرچشموں اور جذباتی سوتوں پر دھاوا بولتا ہے، اس کے بنیادی انسانی تقاضوں کو فطرت کی تسخیر اور ٹکنولوجیکل سماج کے حصول کے اندھے عزائم پر قربان کر دیتا ہے کیا ہم اس کی قصیدہ خوانی ہی کرتے رہیں گے یا اس کے عزائم اور مقاصد کے متعلق کچھ سوچیں گے بھی ؟ عورت چاہے اپنے آنچل کا پرچم بنالے یا چاند پر جھنڈے گاڑ آئے لیکن منٹو جیسا فن کار تو یہی دیکھے گا کہ وہ عورت، عورت کتنی رہی ہے۔ وہ معاشرہ جو اپنی ترقی، طاقت اور اقتدار کے لیے انسان کو جانوروں کی طرح استعمال کرتا ہے اور زیادہ مال پیدا کرنے والی عورتوں اور مردوں کو تمغے عنایت کر کے خوش ہو لیتا ہے، اس کے لیے عورت اور مرد ایک بڑے صنعتی نظام کے محض دو پرزے ہیں۔ انھیں وقتِ مقررہ پر آٹا دال ملتی رہے وہ بھی دوسرے پرزوں کی طرح اپنا کام کرتے رہیں گے۔ ترقی کے پرستاروں اور تمدن کے راج کماروں کے لیے مشین چلانے والی عورت مشین ہی کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ اور وہ یہ دیکھ کر خوش ہوتے ہیں کہ وہ ایک کارآمد حصہ ہے۔ جب عورت کارخانہ سے گھر لوٹتی ہے تو کتنی عورت رہتی ہے، جب مرد عورت کے ساتھ سوتا ہے تو کتنا مرد رہتا ہے یہ منٹو دیکھتا

ہے اور لارنس دیکھتا ہے۔ منٹو اور لارنس ہماری بنیادی انسانیت کے بیرومیٹر ہیں۔ ان کے افسانے وہ پردۂ سیمیں ہیں جن پر ہمارے الجھے ہوتے اعصاب منعکس ہوتے ہیں۔ اعداد و شمار کی وہ تختیاں نہیں جو کارخانہ کی پیداوار کے چارٹ بتاتے ہیں۔ آنچل کو پرچم بنانا کون سی بڑی بات ہے شیکسپیئر نے تو عورت کے ہاتھوں قتل تک کروا ڈالا۔ لیکن دیکھنا تو شیکسپیئر بھی یہی چاہتا تھا کہ تخت و تاج کے لیے خنجر اٹھانے والی عورت بعد میں عورت کتنی رہی۔ وہ عورت جس نے فطرت کی قوتوں کو اس لیے للکارا تھا کہ اس خونی کام کے لیے اس کی جنس تک بدل دیں اس کا انجام بالآخر یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے شوہر کے ساتھ تو کیا تنہا بھی نہیں سو سکتی۔ اس عورت کا جدید روپ آپ دیکھنا چاہیں تو حسن عسکری کا مضمون "میکبتھ کی نانی" ملاحظہ فرمایئے۔

خواجہ محمد شفیع قسم کے لوگوں کو پاک دامن، وفا شعار، صاف ستھری نیک اخلاق بیبیاں پسند ہیں تو ترقی پسندوں کو آنچل کا پرچم بنانے والی کرانتی کاری للنائیں۔ منٹو کو عورت پسند ہے جو ان دونوں کی نفی نہیں بلکہ بنیاد ہے۔ منٹو ماں اور گرہستن کا انکار نہیں کرتا بلکہ "سیج پر دیشیا" کی قدر کی یاددہانی کراتا ہے جسے ہم اپنی مجلی جذباتیت میں فراموش کر چکے ہیں۔ وہ انسان کی حیوانی خصوصیات پر زور نہیں دیتا بلکہ انسان کی انسانی بنیادوں کو اجاگر کرتا ہے۔ ہر وہ فلسفہ، معاشرہ یا نظامِ اخلاق جو انسان کی حیوانی جبلتوں کے انکار پر قائم ہے اور جو روحانی اور تمدنی آدرشوں کے لیے اس کے فطری تقاضوں کی اہمیت کو کم کرتا ہے وہ غیر انسانی ہے کیوں کہ وہ انسان کو DEHUMANIZE کرتا ہے۔ انسان اس کے کپڑوں سے نہیں اس کی کھال سے، اس کے عطر سے نہیں اس کی "بو" سے، اس کے آدرشوں سے نہیں اس کے جذباتی اور سماجی رشتوں سے پہچانا جاتا ہے۔ ہماری وہ مادہ پرست نفاست پسندی جو انسان کو اس کی فطری سادگی اور توانائی سے محروم کر کے اسے مجلی آسائشوں میں ہلکورے دیتی ہے۔ ہمارے چیختے دہاڑتے تمدن کی وہ چکا چوند جو رنگ و بو کے طوفان میں احساس کو پریشان کرتی ہے، جذبہ کی تندی کو چٹخاروں سے کند کرتی ہے، جو اکساتی ہے لیکن تسکین نہیں دیتی، تحریکات پیدا کرتی ہے لیکن سکون نہیں دیتی، اشتہا بھڑکاتی ہے لیکن سیری نہیں بخشتی —— اس بے رنگ بے روح مادہ پرست تمدن کے خلاف منٹو کی آواز ایک فطری انسان کی آواز ہے —— وہ انسان جو اپنی کھال کا احساس، اپنے جسم کی بو، اپنے جذبات

کی گرمی اور اپنی جبلتوں کا عنصری طوفان مانگتا ہے۔

ٹیوب لائٹ کی روشنی میں رہنے والا آدمی جب گاہے ماہے تاروں بھرے آسمان کو دیکھ کر چونک اٹھتا ہے، تارکول کی پتھریلی سڑک پر چلنے والے قدم جب ٹھنڈی گھاس کے لمس سے اچانک جاگ اٹھتے ہیں، اپنی مادی آسائشوں کے حصار میں گھرا ہوا آدمی جب اچانک فطرت کے حسن سے دوچار ہوتا ہے تو اس کے لیے یہ تجربہ ایک REVELATION، فطرت کی پراسرار قوتوں کے بے محابا انکشاف سے کم نہیں ہوتا۔ گویا فطرت ایک بار پھر اس کے سامنے بے نقاب ہو گئی ہے اور اسے اس چیز کی جھلک دکھا رہی ہے جو کبھی اس کی تھی لیکن اب نہیں رہی۔ ورڈز ورتھ کی شاعری ان ہی انکشافات کا جادو جگاتی ہے۔ آج تو منٹو نے خیر سے جسم کی "بو" پر افسانہ لکھا ہے۔ لیکن اگر ہمارے یہی چلن رہے تو وہ دن دور نہیں جب مستقبل کا کوئی منٹو "بوسہ بازی" جیسی متروک چیز پر یادوں بھرا حسرت ناک افسانہ لکھے گا اور مادہ پرست تمدن کے پجاری چیخ اٹھیں گے کہ "صرف اتنی سی بات پر" یہ لوگ عہدِ گذشتہ کے انسان کو زندہ کرنا چاہتے ہیں۔

مختصر یہ کہ منٹو کا یہ گھناؤنا اور فضول افسانہ ہماری تہذیب کی ملمع کاری بانجھ پن اور نامردی پر وار کرتا ہے اور فطرت کی قوتوں کی توانائی، انسانی جبلتوں کی طاقت، زمین کی سگندھ جسم کی غنائیت اور انسان کے جنسی جذبہ کی آوارہ اڑان کا نغمہ پیش کرتا ہے۔ یہ انسان کو عطر کی خوشبو اور مٹی کی بو، خالی بوتلوں اور تنومند جسموں، تمدن کی برکتوں اور فطرت کی رعنائیوں کے درمیان امتیاز کرنے اور توازن قائم رکھنے کا سلیقہ عطا کرتا ہے۔ لیکن ترقی پسند تو خود کو فطرت کے فاتح اور تمدن کے معمار سمجھتے ہیں۔ مادی آسائشوں اور تمدن کی برکتوں کا ان کا تصور نو دولتیوں سے کم حقیر نہیں ہے۔ وہ بھی اسی آب و رنگ چمک دمک کے پرستار ہیں جو بورژوازی میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ وہ اسے محدود اور مخصوص نہیں بلکہ عام کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی سائنس اور صنعتی تمدن کی قصیدہ خوانی میں نوجوانوں کا جوش زیادہ اور فکر کا عنصر کم ہی ہے۔ مثلاً انھوں نے اس پہلو پر چنداں غور نہیں کیا کہ صنعتی تمدن کی مادہ پرستی آدمی کو کس قدر میکانکی، بے کیف، جذباتی طور پر خشک اور جسمانی طور پر بے جنس بنا رہی ہے۔ ان کے نزدیک تو یہ سب خرابیاں صرف بورژوازی تمدن کی پیدا کردہ ہیں، محض اعصاب زدہ متوسط طبقہ کے قنوطی اور کلبی دانش وروں کا کابوس۔ اشتراکی سماج ان تمام نازک مزاج بدعنوانیوں

سے پاک ہوگا۔ ان کا رد یہ مسئلہ کو حل نہیں کرتا صرف اس سے پہلو تہی کرتا ہے۔ بہر حال ان کی خواہش صرف اتنی ہے کہ استیصال کا خاتمہ ہو آدمی کو محنت کا اجر ملے اور تہذیب و تمدن کی برکتیں گھر گھر عام ہوں۔ تہذیب و تمدن کی اقدار سے انھیں سروکار نہیں۔ وہ تو سمجھتے ہیں کہ ہر آدمی کے گھر میں ریفریجریٹر، ٹیلی وژن اور گیس کا چولھا آجاتے تو بس سمجھو انسانوں کے مسائل حل ہو گئے۔ جو بات وہ بھولتے ہیں وہ یہ ہے کہ بجلی کے معجزے انسانی جسم کی کرشمہ سازیوں کا نعم البدل نہیں۔ وہ اس کی مادی آسائشوں میں اضافہ کر سکتے ہیں لیکن اس کی جذباتی اور روحانی تسکین کی ضمانت نہیں دے سکتے۔ ہیرے کی کنٹھی اور گیس کا چولھا اس رشتہ کو استوار نہیں کر سکتا جو بدن کی خوشبو اور لہو کی حرارت پر پلتا ہے۔ ہاں اسے خوش گوار بنا سکتا ہے۔ بورژوازی سماج میں انسانی رشتے اقتصادی رشتوں میں بدل جاتے ہیں اور جب مرد اپنی اقتصادی بنیاد کھو دیتا ہے تو عورت اس کا کھایا پیا اس کی آستین پر اگل دیتی ہے۔ اپنی شخصیت، اپنی دولت، اپنی شہرت اور اپنی اولو العزمی سے عورت کو قابو میں رکھنے والا آدمی ہمیشہ اس آدمی سے کم تر رہے گا جو اپنے جسم کی تنومندی اور اپنے جذبات کی حرارت سے عورت کو اپنا پیار بخشتا ہے۔ انسانی تعلقات اپنے آخری تجزیہ میں آدم و حوا کو ان کی پوری برہنگی کے ساتھ پہاڑ کی چوٹی پر لا کھڑا کرتے ہیں۔ نیچے وادی میں پورے انسانی تمدن کی تاریخ پھیلی پڑی ہے۔ اب ان دو جسموں کو اپنا روحانی، جذباتی اور جنسی آہنگ کھیت کھلیانوں، کارخانہ کی چمنیوں، ہیرے کی کنٹھیوں اور عطر کے مرتبانوں کے درمیان رہ کر تلاش کرنا ہوگا۔ اس وادی میں اتر کر وہ بہت سی اخلاقی سماجی اور جذباتی پیچیدگیوں سے گزریں گے۔ بہت کچھ کھوئیں گے اور بہت کچھ پائیں گے۔ خود غرضی اور خود پسندی ان سے جذبۂ سپردگی چھین لے گی۔ جسم کا احساس اور لمس کی لطافت مٹا دے گی اور اکثر ان دونوں کو ایک دوسرے کے لیے اجنبی بنا دے گی۔ خود غرضی کی اس زہرناکی کا تریاق جذبۂ محبت ہو گا لیکن سماجی اور خاندانی وقار کے حوصلے اس جذبہ کے ارد گرد سنگین دیواریں چن دیں گے۔ انسان کی کہانی دوسرے انسانوں کے ساتھ اس کے تعلقات کی کہانی ہے، بے آہنگی کو آہنگ میں، ناموافقت کو موافقت میں بدلنے کی داستان ہے۔ یہی کہانی آرٹ کا موضوع ہے۔ منٹو اور لارنس کی کہانیاں اس وادی کے نشیب و فراز میں آدم و حوا کے تجربات کی سرگذشت ہیں۔ یہ آرٹ اس آرٹ سے بہت مختلف ہے جو کارخانہ کے مزدوروں میں زیادہ لوہا پیدا کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔

انسانی فلاح اور بہبود کے لیے کون سا سیاسی اور اقتصادی نظام بہتر ہوگا اس کا فیصلہ سیاسی مفکرین، ماہرینِ اقتصادیات ـــــ اور ان کے افکار کو بنیاد بنا کر سماجی تبدیلی یا انقلاب لانے والی سیاسی انجمنیں اور جماعتیں بہتر طور پر کر سکتی ہیں ـــــ لیکن زندگی کی وہ کون سی اقدار ہوں گی جو کسی بھی سیاسی اور اقتصادی نظام میں انسانوں کے تعلقات کو بہتر اور زیادہ خوش گوار بنیادوں پر قائم کر کے ان کی جذباتی ہم آہنگی، ذہنی اطمینان اور روحانی تسکین اور ایک بھرپور اور پہلو دار شخصیت کی سالمیت کے امکانات پیدا کریں گی ان کا تعین قانون ساز اسمبلی اور سیاسی اور اقتصادی منصوبہ بندی کے دائروں میں نہیں بلکہ آرٹ اور ادب کی دنیا میں ہوتا ہے کیوں کہ سیاست داں تو ایک نئی دنیا بنا دیتا ہے لیکن اس کی بنائی ہوئی دنیا میں جینے والا آدمی کیا محسوس کرتا ہے اس کی ترجمانی تو فن کار ہی کرتا ہے۔ کسی نے یہ بات کتنی سچ کہی ہے کہ فلسفی جو کچھ سوچتا ہے فن کار اسے بھگتتا ہے۔ جب تک انسان احساس کی سطح پر زندہ ہے اسے ادب اور آرٹ کی ضرورت رہے گی کیوں کہ احساس کے اظہار پر صرف فن کار کو دست رس ہے۔

زندگی نہ یک رنگ ہے نہ یک رخ۔ اس کے ہزار رنگ ہیں اور ہزار روپ۔ اس ہوس ناک کیفیت سے لے کر جو ایک جوان جسم کی قربت سے پیدا ہوتا ہے اس سرورِ سرمدی تک جو ایک مہجور روح کو محبوبِ ازلی کے وصال سے حاصل ہوتا ہے، انسان کے جذباتی اور روحانی تجربات کی نیرنگیاں حیوانی سطح سے لے کر الہیاتی بلندیوں تک پھیلی ہوئی ہیں اور ادب یکساں محویت اور انہماک سے ان سب کو اپنے دائرۂ عمل میں گھیرتا ہے۔ فن کار اگر خالق ہے تو خالقِ ازلی ہی کی طرح اس کی ہمہ گیر نظر میں خوبصورت اور بدصورت، نفاست اور گندگی، اونچ اور نیچ کا وہ تفریقی معیار نہیں جو ہمارے ادبی سناب کے یہاں ملتا ہے جس نے ادب میں بھی اپنا ایک نفیس سا پرتکلف ڈرائنگ روم الگ بنا رکھا ہے۔ مصور سفید اور سیاہ دونوں رنگوں سے کام لیتا ہے۔ شیکسپیئر آتھیلو اور ایاگو ایک ہی فنی لگن سے تخلیق کرتا ہے۔ آرٹ میں حسن کا معیار وہ نہیں ہوتا جو ہماری روزمرہ کی زندگی میں ہوتا ہے۔ بہ قول برنارڈ شا آخر کچھ تو وجہ ہے کہ لوگ تھیٹروں میں سلگتی ہوئی سڈول پنڈلیوں کا دل فریب رقص دیکھنے کی بجائے شیکسپیئر کی چڑیلوں کا ناچ دیکھنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ آرٹ میں بونا اور کبڑا، قدچہ اور گھورا، رنڈی اور دلال ایک انسانی معنویت حاصل کر لیتے ہیں اور اسی

لیے اس حسن کے حامل بن جاتے ہیں جو فن کسی چیز کو بخش سکتا ہے۔ بڑے فن کار کا تخیل اس دھرتی ہی کی طرح پھیلا ہوا ہوتا ہے جس پر پہاڑی جھرنوں کے چمکتے پانیوں کے پہلو بہ پہلو گندی نالیاں بھی بہتی ہیں ـــــ فن کار کے تخیل اور اس کی شخصیت میں یہ رچاؤ، یہ قوتِ انجذاب ـــــ کشادہ جبینی سے ہر قسم کے تلخ تند اور شیریں تجربات جھیلنے کا یہ حوصلہ نہ ہو ـــــ تو کیا ضروری ہے کہ وہ فن کار بنے۔ ململ کا کرتا پہن کر گاؤ تکیہ سے ٹیک لگائے قوام چباتے ہوئے وضع داروں کی وضع داریوں اور شائستہ لوگوں کی شائستگی اور صحت مند لوگوں کی صحت مندی کے ذکر سے کیوں نہ اپنا دل بہلائے۔ فن کار کی پرورش محض شربتِ روح افزا پر نہیں ہوتی اسے تو زقوم اور جام ہلاہل بھی پینا پڑتا ہے۔ الیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ اگر شاعر صرف شاعرانہ تجربوں کے پیچھے بھاگتا رہا تو ممکن ہے اس کے پاس ایک بھی ایسا تجربہ نہ رہے جو شاعر کے کام آسکے۔ جائس نے اپنے ہیرو کی زبانی کہلوایا تھا کہ میں اپنی روح کی بھٹی میں اپنی نسل کا ضمیر تیار کروں گا۔ انسانی نسل کا ضمیر تیار کرنے والے لوگ صرف راجہ ہریش چندر کے سنہاسن پر نہیں بیٹھتے، قدمچوں پر بھی بیٹھتے ہیں؛ صرف گل فروشی نہیں کرتے گھوڑے کے مرغ بھی بنتے ہیں؛ کارخانوں میں تکلیوں کا رقص ہی نہیں دیکھتے انسانی فطرت کے ظلمات میں اندھی جبلتوں کا ننگا ناچ بھی دیکھتے ہیں۔

ادب سفید پوشوں کی میراث کبھی نہیں رہا ـــــ اور یاد رکھیے کہ سفید پوش بھی دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو خواجہ صاحب کی طرح ململ کا کرتا پہنتے ہیں اور دوسرے وہ جو سجاد ظہیر کی طرح کھادی کا پیرہن۔ ادب کی خصی البتہ دونوں کرتے ہیں۔ ایک اس لیے کہ حرم کے نازک آبگینے حقیقت کی تندیٔ صہبا سے محفوظ رہیں۔ دوسرے اس لیے کہ کارخانوں میں کام کرنے والے مزدور کہیں بارود کی بجائے انسانی جسم کی بو نہ سونگھ لیں۔ کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ انسان کی بو اس کی سب سے بڑی توانائی ہے۔ اس کے سامنے جوہری توانائی بھی ہیچ اور ریاستوں کی مطلق العنانی بھی ہیچ۔ حرم اور کارخانوں، ریاست اور حکومتوں، اداروں اور جماعتوں کے راکششوں کو اگر کسی چیز سے ڈر لگتا ہے تو بوئے آدم زاد سے۔ دیو ہواؤں میں اڑے گا۔ پہاڑوں کو زیر و زبر کر دے گا، سمندروں کو روندتا ہوا گذر جائے گا لیکن آدمی سے گھبرائے گا کیوں کہ آدمی بڑا چالاک ہوتا ہے۔ دیو کی سرخ آنکھ بچا کر یولیسز کی طرح بھیڑوں کے نیچے دبک کر نکل جاتا ہے۔ دیو اس وقت تک آدمی کو برداشت کرے گا جب تک وہ اس کے اشاروں پر ناچتا رہے، اس کے حکم پر اجتماعی کھیتوں میں کام کرتا رہے، کارخانوں میں لوہا پگھلاتا رہے، دوسرے ملکوں میں

اس کی جنگ لڑتا رہے، اس کی لکھی ہوئی کتابیں پڑھتا رہے، اس کی تراشی ہوئی خبریں سنتا رہے، اس کی تقریروں سے خود کو INDOCTRINATE کرتا رہے، اس کا دیا ہوا آدرش اور اخلاقی ڈسپلن خود پر عائد کرتا رہے، اپنے تخیل کی اڑان، اپنی تخلیق کی آگ، اپنی زندگی کی روم کا گلا گھونٹ کر دیو کی تال سے اپنی گت ملاتا رہے تو دیو خوش رہتے ہیں۔ اسی لیے تو دیوؤں نے انسان کے جسم کی بو مٹانے کے لیے قسم قسم کی عطریات ایجاد کی ہیں۔ یہ عطرِ احمر ہے جو کمیونزم کے لالہ زار میں تیار ہوا ہے، اس عطر کا نام امریکی خواب ہے رجواب کابوس میں بدل گیا ہے)، یہ عطر حکومتِ الٰہیہ ہے جو ابوالعلاؤں نے شریعت کے گلستانوں میں تیار کیا ہے، یہ بھارتی کرن سگندھ کا ہے جو شنکر آچاریوں اور گوالکروں نے پراچین بھارت کی پوتر بھومی کے شدھ ادیانوں کے پشپوں سے تیار کیا ہے۔ بس آدمی ان عطریات کا استعمال کرتا ہے اور اپنے جسم کی بو کو مٹاتا رہے۔ کریملن کے کیسار، پنٹاگون کے میکیاولی، ہندوستان کے خدائی فوج دار اور دھرم ویر سب خوش رہیں گے۔ کیوں کہ اب آدمی آدمی نہ رہا۔ اپنے جسم کی بو اپنی ذات کی آگہی کھو کر یہ آدمی اب تک آدرشی آدمی، انتظامی آدمی، سیاسی آدمی اور میکانکی آدمی بن گیا ہے ـــــ کنڈلینی، زندگی کے درخت کی جڑوں میں ـــــ ریڑھ کی ہڈی کے سرے پر کنڈلی مارے پھنکارتی ہے تو جنس کی مستی پیدا ہوتی ہے۔ جب وہ رینگتی ہوئی سر میں پہنچتی ہے تو اسے الٰہیاتی تجربہ سے سرشار کرتی ہے۔ لیکن اب کنڈلینی کے سانپ کا سفر انسان کی ایڑیوں کی طرف ہوگا اور قدم مارچ کرتے ہوئے آدرشوں کے جھنڈے لہرائیں گے۔ عشق اب عورت سے نہیں آدرش سے ہوگا۔ شیکسپیئر کا انطونی تو کہتا ہے :

I HAVE KISSED AWAY KINGDOMS

لیکن اب ایسے آدمی پیدا ہوں گے جو سلطنتوں اور سیاسی اقتدار کے لیے عشق کو فراموش کر دیں گے۔ یہ آدرشوں، عقیدوں اور اندھے اعتقادوں کے عطر میں نہایا ہوا انسان راکھششوں کی آنکھ کا تارا اور ان کی سلطنتوں کا دلارا ہے۔ دیو اس سے بہت خوش ہیں۔ اسے بڑے بڑے عہدے دیتے ہیں۔ دنیا بھر کی سیر کراتے ہیں۔ اس کی کتابیں چھاپتے ہیں اور پھر ان کتابوں پر اسے دیو قامت انعامات دیتے ہیں۔ لیکن وہ آدمی جو عطریات میں بس کر اپنے جسم کی بو کو نابود کرنا نہیں چاہتا، اپنے نفس کی آواز اور اپنی روح کی پکار کو دبانا نہیں چاہتا، خود کو کسی آدرش کے کھوکھٹے کی کٹھ پتلی بنانا نہیں چاہتا وہ عطر کے ان مرتبانوں کو چکنا چور کر دیتا ہے۔

احتساب کی سنگینوں تلے اپنا گیت گاتا ہے اور سڑک کے بیچ اپنے ڈرافٹ کو جلاتا ہے طاقت اور اقتدار، حرص و ہوس، قتل و غارت گری پر پلے ہوئے پورے متمدن سماج کی طرف پیٹھ کرکے کھڑا ہو جاتا ہے۔ اس کے جسم کی بو انسان اور زندگی، دھرتی اور کائنات کی وحدت اور خوبصورتی کا نغمہ بن کر چاروں طرف پھیل جاتی ہے۔ جسم کا یہ گیت وجد آفریں بھی ہے اور غم انگیز بھی کیوں کہ وہ ہماری زندگی کی بنیادی مسرتوں اور الم ناکیوں کا ترجمان ہے۔ بوئے آدم زاد کی لپٹیں متمدن دنیا کے جنگل کے دیووں کو سراسیمہ کر دیتی ہیں کیوں کہ یہ بو انسان کی بنیادی انسانیت کو بیدار کرتی ہے اور عقیدوں کے مرتبانوں کو چکنا چور کر دیتی ہے۔ دیو پریشان ہو جاتے ہیں۔ احتساب کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ عہدِ وسطیٰ کے INQUISITOR کی روح جدید HERESIES کو دار پر چڑھانے کے لیے بیدار ہو جاتی ہے۔ مک آرتھی ازم چار سو سال قبل سالم کی "چڑیلوں" کے ـــــ کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ چوں کہ منٹو میں یہ بو بہت ہی تیز ہے اس لیے دیووں میں بہت ہی ہنگامہ مچتا ہے۔ لیکن منٹو کی بو، آدمیت کی وہ ازلی اور ابدی مہک جو اس کے افسانوں میں جوہر حیات بن کر دوڑ رہی ہے، منٹو کی وہ بو فی الحقیقت فن کار کی شخصیت کی وہ معراج ہے جہاں فن کار ایک آدرش نظریہ اور فلسفہ تو کیا ـــــ اپنی ذات تک کے حصاروں کو توڑ کر پوری کائنات میں سما جاتا ہے۔ اور اس کے آوارہ تخیل کی تتلی زندگی کو ہر رنگ میں دیکھتی چومتی اور سونگھتی ہے۔ ادب آدم اور آدمیت، زمین اور ارضیت کی توانا قدروں سے جگمگا اٹھتا ہے۔ صاف بات ہے اس "بو" کو ـــــ اس مانس گھن کو ـــــ جنگل کے دیو کیسے برداشت کر سکتے ہیں۔

بوئے آدم زاد آئی ہے کہاں سے ناگہاں؟
دیو اس جنگل کے سناٹے میں ہیں
ہو گئے زنجیر پا خود ان کے قدموں کے نشاں!

یہ وہی جنگل ہے جس کے مرغ زاروں میں سدا
چاندنی راتوں میں وہ بے خوف و غم رقصاں رہے۔
آج اسی جنگل میں ان کے پاؤں شل ہیں ہاتھ سرد
ان کی آنکھیں نور سے محروم پتھرائی ہوئی

ایک ہی جھونکے سے ان کا رنگ زرد
ایسے دیووں کے لیے بس ایک ہی جھونکا بہت
کون ہے بابِ نبرد
ایک سایہ دیکھتا ہے چھپ کے ماہ و سال کی شاخوں سے آج
دیکھتا ہے بے صدا، ژولیدہ شاخوں سے انھیں
ہو گئے ہیں کیسے اس کی بو سے ابتر حال دیو
بن گئے ہیں موم کی تمثال دیو

ہاں اتر آئے گا آدم زاد ان شاخوں سے رات
حوصلے دیووں کے مات!

(ن۔م۔ راشد)

(شب خون ۶۳ : اگست ۱۹۷۱ء)

محمد یوسف ٹینگ

سعادت حسن منٹو کی افسانہ نگاری

افلاطون نے اپنی اکادمی کی ڈیوڑھی پر یہ کتبہ آویزاں رکھا تھا۔ "اقلیدس سے ناواقفیت رکھنے والا کوئی شخص اندر نہ آئے" افلاطون شعریات پر دنیا کی سب سے پہلی اصول ساز کتاب کا مصنف تھا اور اس کے معمولات پر اس کے ذوقِ جمال کی مہر لگی ہوئی تھی۔ اس کی اکادمی میں صرف ریاضی پر ہی نہیں بلکہ فلسفۂ جمال اور نقدِ شعر پر بھی گفتگو ہوتی تھی۔ اس کے باوجود اقلیدس سے یہ دلچسپی اس کا کلمۂ توحید کیسے بن گئی؟ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ اقلیدس ریاضیاتی تنظیم وتقسیم کا ایک نظام ہی نہیں ہے، مظاہرِ فطرت کی تقسیم کا ایک زاویۂ نظر بھی ہے۔ بات ذرا اس سے بھی آگے بڑھ جاتی ہے۔ یعنی یہ آرٹ کے متن اور اس کی ہئیت کی تشخیص کی بھی ایک پہچان بن سکتا ہے۔ اردو ادب میں سعادت حسن منٹو کا ادب اس نقطۂ نظر کی بہترین تفسیروں میں سے ہے۔ منٹو نے اپنی ۴۲ سال ۸ ماہ اور ۹ دن کی زندگی میں بے شمار افسانے، خاکے، ڈرامے وغیرہ لکھے۔ اس کے ادب کے کچھ بڑے ہی متنازعہ فیہ پہلو ہیں۔ جن پر ہم آگے چل کر بات کریں گے۔ لیکن اس کے اسلوب کی سب سے بڑی پہچان اس کا یہی اقلیدسی انداز ہے۔ وہ اپنے افسانوں، خاکوں وغیرہ کا لباس ایک ایسے اختصار اور اجمال سے تیار کرتا ہے کہ اس کی تخلیقات گویا سانچے میں ڈھلی باہر آتی ہیں۔ جیسے اس کے موضوع اور اس کی ہئیت بیک وقت بطن سے نکلے ہوں۔ اس کے یہاں الفاظ کا اصراف نہیں ملتا اور نہ ہی تشبیہات واستعارات کی فضول خرچی اور اردو کے لفاظی سے بھرپور ذخیرہ ادب میں یہ خوبیاں ایسی ہیں کہ کرشن چندر جیسے افسانہ نگار کو، جو شاعرانہ نثر کے لاعلاج روگی تھے، منٹو کی اس خوبی پر رشک آیا اور لکھنا پڑا:

"منٹو کے افسانوں میں کہیں جھول نہیں آتا۔ کہیں کچے ٹانکے نہیں ہوتے۔ بخیہ عمدہ

ہوتا ہے۔ استری شدہ صاف ستھرے افسانے ... ہر چیز پنی تلی رکھتا ہے اور لاشعوری حسن سے ان میں ایک متعین ترتیب اور جیومیٹری کی اشکال سے تاثر پیدا کرنا چاہتا ہے۔" منٹو کو اردو کا پہلا خلاق افسانہ نگار تصور کریں تو زبان اور تکنیک کے ساتھ اس کے اس خلافِ عادت برتاؤ، جو اردو فکشن کے تناظر میں ایک حیرت انگیز موڑ کی نشان دہی کرتا ہے، کا اصل سرچشمہ نظر آجاتا ہے۔ بقول محمد حسن عسکری یہ افسانے منٹو نے نہیں لکھے بلکہ ایک خاص دور کی اندرونی ضرورتوں نے لکھوائے ہیں۔ لیکن عسکری کا یہ بیان ایک بڑی GENERALISATION ہے اور منٹو کے آرٹ کی اس خصوصیت کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس کے موضوعات اور ان کے ساتھ اس کے خاص برتاؤ پر بھی زیادہ گہرائی سے سوچنا پڑے گا۔

منٹو نے جس زمانے میں لکھنا شروع کیا۔ وہ اردو میں ترقی پسند تحریک کے بینڈ باجے کے زور و شور کا زمانہ تھا۔ جب گھن گرج اور چیخ و پکار نے فن کار کے اظہار کو نقار خانے میں طوطی کی آواز بنا دیا تھا۔ اردو نثر اس طوفانِ بے بصری کی خاص جولاں گاہ بنی ہوئی تھی اور پریم چند کے کھادی پہننے والے یک رنگ نیک اور پارسا کردار اچانک ایک ایسے ہنگامے میں الجھ رہے تھے، جہاں ان کے ہاتھوں میں درانتی اور ہتھوڑا تھمایا جا رہا تھا اور انھیں پہلی بار طوائفوں کے کوٹھوں پر شراب پیش کی جا رہی تھی۔ منٹو کچھ دیر اس کارواں کے ساتھ چلتے رہے۔ لیکن یہ ساتھ زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا۔ وہ ایک نئی دنیا میں پہنچ گئے جہاں بقول اقبال نہ افرنگی کا راج تھا اور نہ فوجی بینڈ کی اوچھی دھنیں۔ منٹو نے جو فنی اور فکری بغاوت کی۔ وہ تصورات کے خلاف نہیں تھی۔ بلکہ بنیادی انسانی قدروں پر حملے کے روپ میں تھی۔ وہ اپنے گرد و پیش کی دنیا سے ہی نہیں۔ اس کے اخلاقی، روحانی اور جمالیاتی تصورات سے بھی منکر ہو گیا۔۔۔ دیوانہ بہ کارِ گہ شیشہ گہ رسید۔

منٹو کی یہ بغاوت کس قدر بنیادی تھی۔ اس کا اندازہ اس امر سے ہوتا ہے کہ وہ اردو کا سب سے بڑا عتاب زدہ ادیب بن گیا۔ اور پس از مردن بھی دیوانہ زیارت گاہِ طفلاں ہے۔ اردو میں بہت سے ادیبوں کو برا بھلا کہا گیا۔ بہت سوں پر احتساب اور تعزیر کے وار آزمائے گئے۔ لیکن منٹو پر ہمارا سیاسی، سماجی اور ادبی اسٹبلشمنٹ جس انداز سے ٹوٹ پڑا۔ اس کی نظیر کہیں اور نظر نہیں آتی۔ اور اس کی شدت کچھ اس قدر اذیت ناک صورت اختیار کر گئی کہ خود منٹو کے اعصاب جواب دے گئے اور اسے

دو مرتبہ ذہنی توازن سے محروم ہو جانا پڑا ـــــ یہ صرف احتساب کی ظاہری اور رسمی صورتوں کا ردِعمل نہیں تھا۔ اس کا بقول فیٹز جیرالڈ اس SORRY SCHEME OF THINGS سے باطنی جھگڑا تھا۔ جو شعور سے لے کر لاشعور تک کی بے کراں فضاؤں میں جدل کا معرکہ کارزار بپا کیے ہوئے تھا۔ تصادم کی اسی بنیادی نوعیت اور ناقابلِ مصالحت صورت کا نتیجہ تھا کہ منٹو کے جرم خانہ خراب کو کسی عفو بندہ نواز میں پناہ نہ مل سکی۔ اور جہاں لحاف لکھنے والی عصمت چغتائی پھر سے بہت سی آنکھوں کی تیلی بن گئیں۔ منٹو کو یہ سودا اپنی جواں مرگی کی قیمت دے کر چکانا پڑا۔ موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی گرم شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس کی تحریر کا کاغذ تک تازہ اور گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔ اس کو فن کہیے یا فحاشی، سماج کو اس پر اعتراض ہو تو اس کی وجہ سمجھنا مشکل نہیں۔ کیونکہ اس طرح سے تو جنسی جذبے کی نقب ان خلوت گاہوں تک پہنچ جاتی ہے۔ جہاں کے ٹھیکیداروں نے اپنے بے بس اور نازک شکاریوں کو اخلاقی اقدار کی سلاخوں کے پیچھے جکڑ رکھا ہے۔ منٹو پر فحاشی کا الزام عائد کرنے والوں کی شاید اس نقطے پر نظر نہیں گئی کہ جنس اس کے یہاں ایک اشتہا انگیز اور ترغیب آمیز جذبے کی صورت میں شاذ ہی ابھرتی ہے۔ اس کے یہاں تو جنس انسانی فطرت کے مسخ شدہ ضمیر کو اُجاگر کرنے کے لیے ایک SHOCK WAVE کی حیثیت سے استعمال ہوتی ہے۔ اس کا معرکتہ الآرا افسانہ "ٹھنڈا گوشت" اس کی بہت عمدہ مثال ہے۔ کلونت کور جب ایشر سنگھ کو جنسی فعل کے لیے اکساتی ہے تو منٹو کی پرکار مگر بے پناہ فن کاری پڑھنے والے کی رگوں میں دوڑتے والے خون کو حلوائی کی کڑھائی میں اُبلتے ہوئے دودھ کی طرح اُچھالنے لگتی ہے۔ اور پھر ایشر سنگھ کا برف جیسا ٹھنڈا ردِعمل ـــــ یہ فحاشی نہیں اس سے زیادہ جھنجلا دینے والے عمل کا حصہ بناتا ہے۔ "کھول دو" اس سے بھی زیادہ زوردار افسانہ ہے۔ "کھول دو" کے اختتام کی تین سطریں تین علامتیں بن گئی ہیں۔ جنس کی کج روی کے اردگرد تین مختلف ردِعمل۔ ایک شفیق باپ، جو غیرت وحمیّت کے رسمی لمحات میں اپنی بیٹی سکینہ کا گلا گھونٹ دیتا۔ اپنی غمزدگی کے صحرا میں بھٹکنے کے بعد ساری ظاہر داریوں کی کینچلی اُتار چکا ہے، اور اپنی بیٹی کو زندہ دیکھ کر حیاتی مسرت محسوس کرتا ہے۔ اس کا ملاحظہ کرنے والا ڈاکٹر، جو سکینہ کی اُتری ہوئی شلوار دیکھ کر جنسی طور پر بیدار نہیں ہوتا بلکہ

انفعال کے پسینے میں سر سے پیر تک غرق ہو جاتا ہے اور سکینہ ــــــ سکینہ ایک فرد کی حیثیت سے ہماری نگاہوں سے اوجھل ہو جاتی ہے۔ وہ ایک ایسی عورت ہے جو انسانی درندگی کے ہاتھوں اپنے لاشعور کی حد تک اس قدر سہم چکی ہے کہ "کھول دو" کے الفاظ پر وہ صرف ایک ہی رد عمل کا غیر شعوری طور پر اظہار کرتی ہے۔ "کھڑکی کھول دو" کے جو الفاظ کمرے میں تازہ ہوا داخل کرنے کے لیے کہے گئے تھے۔ نیم مردہ حالت میں پڑی ہوئی سکینہ پر اُن کا یوں اثر ہوتا ہے۔ "ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا۔ اس کی نبض ٹٹولی اور سراج الدین سے کہا۔ "کھڑکی کھول دو" ــــــ سکینہ کے مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند کھولا۔ اور شلوار نیچے سرکا دی۔ بوڑھا سراج الدین خوشی سے چلایا: "زندہ ہے میری بیٹی زندہ ہے"۔ ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے غرق ہو گیا"۔ یہ ہیبت ناک تصویر جنس کے نشاط کی نہیں بلکہ روح کے المیے کا اظہار ہے۔ یہ جنس زدگی یا فحاشی کا اشتہار نہیں، انسان کی اصلیت اور اس کی جبلت کی آئینہ دار ہے۔ منٹو کے سماج کو اس میں اپنے کریہہ الصورت چہرے کا عکس نظر آیا اور اس لیے منٹو کے ساتھ سمجھوتے کا سوال ہی ختم ہو گیا۔

اس ذکر کا مقصد اس بات پر زور دینا ہے کہ منٹو کی بغاوت کے عناصر فحاشی اور عریاں نگاری کی حدود سے آگے ہیں۔ زیادہ بنیادی اور زیادہ خوں ریز۔ منٹو کا اسٹیبلشمنٹ اپنی تنقید برداشت کر سکتا ہے۔ تنقیص بھی برداشت کر سکتا ہے اور چھیڑ خانی بھی۔ لیکن منٹو اس کا مُنھ چڑاتا ہے اور اس کا مذاق اڑاتا ہے۔ اس سے بھی زیادہ خطرناک حرکت یہ کرتا ہے کہ وہ اس کی باطن کی نقاب الٹ دیتا ہے۔ اور اس میں پیپ اور غلاظت کی جو لہریں موج زن ہیں ان کو سامنے لا دیتا ہے۔ یہ ناقابلِ برداشت ہی نہیں۔ ناقابلِ عفو اور گردن زدنی عمل ہے اور منٹو کے ساتھ یہی سلوک ہوا۔ بقول ممتاز شیریں منٹو کے اس رویے کی ابتدا معمولی نشتر زنیوں سے ہوئی۔ لیکن ان کے بیچ میں اس کی بڑی بغاوتوں کے بول چھپے ہوئے تھے۔ اس کے ایک نسبتاً ابتدائی افسانے "ٹیڑھی لکیر" کا ہیرو جب ایک وضعدار مجلس میں سیب کو دانتوں سے کاٹتا ہے۔ تو وہ بچوں کی طرح ناقابلِ بیان مسرت محسوس کرتا ہے۔ اور جب کچھ ماتھوں پر اس کی حرکت سے بل پڑنا شروع ہو جاتے ہیں تو وہ اور زیادہ شدت سے اپنے نفاست پسند دستوں کو چڑاتا ہے اور وہ ان کے کانوں کے لیے ناگوار آوازیں پیدا کرتے ہوئے سیب کو ایسے چباتا ہے کہ ان کے ضبط

کے سارے بند ٹوٹ پڑتے ہیں وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات یوں کہہ سکتا ہے کہ " مجھے تو آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی " ریاکاریوں اور ظاہر داریوں سے اس کی نفرت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے اور جو لذت اسے چراغِ ثواب کی دھیمی دھیمی لو میں محسوس نہ ہوئی تھی۔ اسے وہ آفتابِ گناہ کے پرتو میں حاصل کر لیتا ہے۔ منٹو کی اس روایت شکنی کو اس کے دوسرے دشمنوں کی طرح ترقی پسندوں نے بھی حلقہ بند کر کے معتوب کرنا چاہا۔ یعنی سجاد ظہیر نے اس کے مشہور افسانے " بُو " کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ نظریہ قائم کیا کہ یہ بورژوا طبقے کے فرد کی بے کار، بے مصرف، عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے۔ یہ شعرا بہ مدرسہ کرد والی تنقید کا ایک ٹکسالی نمونہ ہے۔ "بو" میں منٹو نے ایک گنوار لڑکی کے اُس جادو کا ذکر کیا ہے۔ جو متوسط طبقے کے رندھیر پر طاری ہو جاتا ہے۔ اس کے صحت مند مٹیالے جسم کی شہوانی خوشبو ایک ایسی بے پناہ جنسی کشش کا طوفان بپا کرتی ہے کہ رندھیر اس میں اپنے تمام وضعدارانہ مگر مصنوعی آداب کے ساتھ بہہ جاتا ہے۔ پھر منٹو نے اس زعفران کی طرح مٹی سے اُگنے والی تیز بُو کا مقابلہ رندھیر کی اُس بے کیفی کے ساتھ کیا ہے جب اس کے پہلو میں کالج کی نرم و نازک، حسین و جمیل، بنی ٹھنی گوری لڑکی ہوتی ہے جو عطر حنا کی خوشبو اور ریشمی کپڑوں کی سرسراہٹ میں ملبوس ہونے کے باوجود گنوار گھاٹن لڑکی کے مقابلے میں کاغذ کا پھول معلوم ہوتی ہے۔ ملمع اور تصنع کی پروردہ یہ گوری چٹی لڑکی رندھیر کی نسوں میں وہ چراغاں روشن نہیں کر پاتی۔ جو گنوار گھاٹن کے ایک لمس سے جوش قدح کی طرح روشنی اور حرارت کی آتش بازیوں سے پیدا ہوتا ہے جس کا مٹیالا مگر چست جسم، گیلی سوندھی مٹی کی سی بو رکھتا ہے اور رندھیر کے اندر چھپے ہوئے غار میں بسنے والے نیم وحشی کو جھنجھوڑتا ہے۔ فطرت اور جنگل کی طرف یہ مراجعت بورژوازی کا کرشمہ نہیں۔ بلکہ فطرتِ انسان کو پہنائی گئی زنجیروں کو جھٹکنے کی سعی ہے۔

منٹو کی دنیا گناہ اور گندگی دنیا ہے۔ طوائفوں۔ ان کے دلالوں، شرابیوں، ان کے گاہکوں، بدکار عورتوں، بدمعاش مردوں کی تعفن آمیز دنیا۔ لیکن یہ غلاظت تو خود انسانی اقدار کی کجروی کے غسل خانے سے بہتی ہے۔ یہ سب منٹو کے اردگرد کی جنسی اور گناہ آلود زندگی کی بے بس کٹھ پتلیاں ہیں۔ جن کی ڈور کہیں اور سے کھینچی جاتی ہے بقول

غالب سے پاتے نہیں ہیں راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے! جب فطری جبلتوں پر پابندی کی بندشیں لگائی جاتی ہیں۔ تو انسانی کردار کے سنطور کی ساری تاریں گڈمڈ ہو جاتی ہیں اور ان سے نغمے کی بجائے نوحہ بلند ہونے لگتا ہے۔ اخلاقی بندشوں نے گناہ کی سطحی گزرگاہیں مسدود کر دیں۔ لیکن گناہ کی زیریں رو زبردستی اس کے دروازے کھول دیے۔ منٹو کے یہاں اس DISTORTION کی مثال اس کے افسانے "پانچ دن" کا کردار راج کشور ہے۔ یہ شخص جو ایک پروفیسر ہے۔ اپنی بے داغ اور اُجلی جنسی زندگی اور اپنی پاک دامنی پر نازاں ہے۔ وہ ساری عمر عورت اور گناہ سے بچنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن جب اپنی مہلک بیماری کے ہاتھوں آہستہ آہستہ اس کی زندگی کے روشندان بجھنے لگتے ہیں۔ وہ اپنی عمر بھر کی ریاکاری کی گھٹن کا دباؤ یعنی ریاکارانہ اقدار بہ محسوس کرتا ہے اور آخر وہ اس کے احساسِ زیاں سے اسی طرح ٹوٹ جاتی ہیں جس طرح کانچ کا برتن کسی نوکیلے پتھر کے IMPACT سے چور چور ہو جاتا ہے۔ مرنے سے پہلے وہ اپنی ریاکاری کی نقاب اتار پھینکتا ہے اور اپنی زندگی کے آخری پانچ دنوں میں، ایک لڑکی کے ساتھ جسے اس نے خود پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے، اور بڑا مطمئن ہو کر مرتا ہے۔ لیکن جاتے جاتے وہ اپنی تختۂ مشق کو اپنی نامراد بیماری کی سوغات بھی منتقل کر دیتا ہے۔ منٹو کی فن کاری اس بات میں مضمر ہے کہ جب وہ راج کشور کے بظاہر شفاف کردار کا دبیز اور خوشنما غلاف آہستہ آہستہ اٹھاتا ہے تو ایک نہایت گندی اور ریاکار روح کی پرتیں سامنے آتی ہیں۔ اس ریاکاری کا دامن اس کی بڑی آماج گاہ یعنی انسانی سماج کے ساتھ جا ملتا ہے اور اس کے لیے بے پناہ نفرت کا جذبہ ابھر آیا ہے۔

اس کے برعکس منٹو ان گناہ گاروں پر اپنی شفقت کا ہاتھ رکھتا ہے۔ جنھیں سماج نے اپنی بدی پر پردہ ڈالنے کے لیے بدنامی کی کالک سے روسیاہ بنا دیا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اس کا بڑا محبوب کردار ہے۔ وہ مروجہ اخلاقی ضوابط کے معیار سے ایک چھٹا ہوا بدمعاش اور دس نمبری لفنگا ہے۔ لیکن اس خانہ خرابی کے پیچھے ایک پرخلوص آتما ماں کی چھاتی کے دودھ کی طرح چھلک رہی ہے۔ وہ دوسروں کے دھوکے کو پہچانتا ہے۔ لیکن پھر بھی اُن سے دھوکا نہیں کرتا۔ اور ایسا کرنے کے لیے اس کی اپنی منطق ہے۔ اور وہ یوں، "رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار۔ یہی دو جگہیں ہیں جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے۔ ان دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی

خود کو دھوکا دینا چاہے، اس کے لیے اس سے اچھی جگہ اور کیا ہو سکتی ہے۔" اسی قبیل کی ایک اور شخصیت موذیل کی ہے۔ جو جسم کی لذتوں سے خوب استفادہ کرتی ہے لیکن فرقہ وارانہ عصبیت کی خباثتوں سے آلودہ نہیں ہوتی۔ اور مرتے مرتے اپنی ننگی رانوں کو ڈھانپنے والے کپڑے کو یہ کہہ کر واپس کرتی ہے کہ لے جاؤ اپنے اس مذہب کو۔ مجھے اس کی ضرورت نہیں۔

منٹو کے فن کے موضوعات پر یہ سرسری نظر ڈال کر ہمیں پھر اس کی تکنیک اور ہیئت کی طرف آنا ہوگا۔ اس کا فن چونکہ اس کے مخاطبین سے بنیادی طور پر دست و گریباں ہے۔ لہٰذا وہ رقت لجاجت اور خطابت کا خام مسالہ استعمال ہی نہیں کر سکتا۔ اس کے لیے اپنے موضوع کی معروضیت اور بے ریائی کی مناسبت سے ایک سنگین، پُر صلابت اور راست ہیئت کا استعمال ناگزیر ہے۔ یہ منٹو کی فنی تجرید کا عمل ہے۔ وہ سلاست کا فن کار ہے مگر تفصیل کا نہیں۔ غالب کے متعلق کہا گیا ہے کہ اس نے محبوب کا براہ راست سراپا کہیں پر نہیں کھینچا۔ لیکن اس کے باوجود اس کے اشارے محبوب کے مبہم تصوّر کی ساری رعنائیاں ابھارتے ہیں۔ افسانہ شعر نہیں ہوتا۔ لیکن منٹو نے اپنے اشاروں میں شعر کی سی بلاغت پیدا کی ہے۔ مثلاً "کھول دو" کا وہ مقام لیجیے جہاں منٹو کو سکینہ کے کافر جوبن کی وہ قیامت خیز جولانی دکھانی ہے، جس نے اس کی تلاش کرنے والے اس کے ہم مذہبوں کا ضبط توڑ دیا اور انھوں نے اسے جوق در جوق اپنی ہوس رانی کا اس حد تک شکار بنا دیا کہ 'کھول دو' کا نعرہ سکینہ کے اعصاب پر ایک خاص فعل کے مفہوم کی شکل میں نقش ہو گیا۔ منٹو نے موقلم کی صرف ایک لکیر سے سارا سماں کھینچا ہے۔ "آٹھ رضا کار نوجوانوں نے ہر طرح سے سکینہ کی دلجوئی کی۔ اسے کھانا کھلایا۔ دودھ پلایا۔ اور لاری میں بٹھا دیا۔ ایک نے اپنا کوٹ اتار کر اسے دے دیا۔ کیونکہ دوپٹہ نہ ہونے کے کارن وہ بہت الجھن محسوس کر رہی تھی اور بار بار باہنوں سے اپنے سینے کو ڈھانکنے کی ناکام کوشش میں مصروف تھی۔" اپنے سینے کو باہنوں سے ڈھانکنے کی ناکام کوشش کے آٹھ الفاظ میں منٹو نے اس کے قیامت خیز شباب کا ایسا تاثر بیان کیا ہے کہ منٹو سے کم تر درجے کے فن کار کو یہ تاثر پیدا کرنے کے لیے صفحوں کے صفحے خرچ کرنا پڑتے اور تشبیہات کے سفینے تیار کرنا ہوتے۔ منٹو کے خاص انداز کو نمایاں کرنے کے لیے اردو کے کچھ اہم افسانہ نگاروں کے انداز کو نظر میں رکھا جائے تو ہمارا کام ایک حد تک آسان ہو سکتا ہے۔ کرشن چندر منٹو کے

ہم عصر بھی تھے اور معترف بھی اور منٹو کے برعکس انھیں قبولِ عوام و خواص کی کسی حد تک مشکوک متاع حاصل ہوئی۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے بہترین افسانوں میں شعریت اور موسیقیت بلکہ غزل کا سا انداز پایا جاتا ہے، لیکن کرشن چندر کا رویہ تخلیق کی اس سطح پر بھی جب وہ کسی نظریے کا ڈھول بجاتے نظر نہیں آتے۔ ایک جذباتی تبصرہ نگار کا جیسا ہوجاتا ہے۔ وہ واقعات سے فوری طور پر متاثر ہوتے ہیں اور انھیں تخلیقی کرب کے آتش خانے سے گزارے بغیر ہی حسیات اور جذبات کے جاذب نظر سانچوں میں پیش کرتے ہیں۔ یہ حسن کی ظاہری تنظیم ہے۔ اور اس میں الفاظ کے اینٹ گارے کا وفور اور تشبیہات کے نگینوں کا جڑاؤ لازمی ہے۔ منٹو کا فن تخلیقی کرب کی کٹھالی سے گزر کر اس قسم کی فروعات کو اظہار سے پہلے ہی جلا ڈالتا ہے اور پھر جو کچھ بچا رہتا ہے۔ وہ ہیرے کی کنی کی طرح تیز اور پتھر کو کاٹنے والا ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ہیئت کی ظاہری سحرکاری کا انداز نظر آتا ہے۔ لیکن یہ خوبصورتی روح کی مہابھارت کا رزمیہ نہیں، کچھ خارجی مناظر اور تاثرات سے آب و رنگ لیتی ہے اس کے یہاں ADOLESCENCE کا سا رومانی آئیڈیلزم اور سیال رومانیت ہے جو بعض اوقات اساطیری محاورے کے بیان سے گہری لگتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اسلوب پر صحافتی تکنیک اور رویے کا اتنا گہرا اثر ہے کہ بعض اوقات اس بات کا فیصلہ کرنے میں دقت محسوس ہوتی ہے کہ اس کے فن کے کس حصے کو اچھی صحافت اور اس کی صحافت کے کس حصے کو خوشگوار فن قرار دیا جائے۔ صحافتی واقعات سے منٹو نے بھی نبرد آزمائی کی ہے۔ واقعہ واقعہ ہی رہتا ہے۔ لیکن منٹو کا ادبی وجدان اس کے خول کو توڑ کر خیال انگیزی اور انسانی کشمکش کی نئی دنیائیں نظروں کے سامنے لاتا ہے۔ اس نوع کی بہترین مثال اس کا افسانہ "سڑک کے کنارے" ہے۔ اس افسانے کا خیال افسانے کے آخر میں درج اِس اخباری رپورٹ سے لیا گیا ہے۔" دھوبی منڈی سے پولیس نے ایک نوزائیدہ بچی کو سردی سے ٹھٹھرتے ہوئے سڑک کے کنارے پڑے ہوئے پایا۔ کسی سنگدل نے بچی کی گردن کو مضبوطی سے کپڑے میں جکڑ رکھا تھا تاکہ وہ مرجائے مگر وہ زندہ تھی۔ اس کی آنکھیں نیلی ہیں۔ اس کو ہسپتال پہنچا دیا گیا ہے۔" ان بظاہر عام سے الفاظ میں منٹو نے 'IRONY' ، المیے اور محرومی کی جو بجلیاں چھپائی ہیں، ان کا اندازہ افسانے کی عبارت کو پڑھ لینے کے بعد ہی

ہوسکتا ہے۔ اس میں ایک کنواری ماں کے بنیادی گناہ کو لازوال طرزِ ادا کے پیکروں میں ڈھالا گیا ہے۔ اس گناہ کا نشان عورت کے سینے پر آسمان کی طرح نیلے داغ کی صورت میں موجود ہے اور نیلے رنگ کی یہ مشابہت اس لیے اور زیادہ بامعنی بنتی ہے کیونکہ یہ داغ عطا کرنے والے مرد کی آنکھیں بھی آکاش ہی طرح آسماں گوں تھیں۔ منٹو کا یہ استعارہ فارسی کے اس طلسم انگیز شعر کی کیفیت اُجاگر کرتا ہے:

حذر کنیم زچشمت کہ آسماں گوں اند　　　کہ ہمچو سبزۂ شمشیر تشنۂ خوں اند

عورت اس نشان کو دیکھ کر اپنے آپ سے پوچھتی ہے کہ کیا یہ گناہ تھا ___ اور پھر تقریباً حواس کے غیر مرئی الفاظ میں اسے ایک انگڑائی کے ساتھ یہ جواب ملتا ہے کہ نہیں یہ تو گناہ نہیں تھا۔ یہ تو وجود کی تکمیل تھی۔ دو روحیں سمٹ کر ایک ہوگئی تھیں "اپنی پھڑپھڑاتی ہوئی روح اس کے حوالے کر دی تھی ... وہ ماں بن رہی تھی۔ ایک موتی اس کی کوکھ میں تشکیل پارہا تھا۔ ماتا اس کی ساری رگوں میں سرایت کر گئی تھی اور اس کی دودھ بھری چھاتیوں کی گولائیوں میں مسجد کے اُجلے، پاکیزہ، میناروں کی سی تقدیس آرہی تھی" لیکن دنیا ایک ڈائن کی شکل میں اس کے سامنے آکر اس پر اپنی بے رحم انگلی اٹھاتی ہے۔ اسے احساس ہوتا ہے کہ اس کی کوکھ کا موتی سیپ سے باہر آئے گا تو گناہ کی علامت بن جائے گا ___ اور پھر وہ اس ننھی سی جان کا خاتمہ کر دیتی ہے لیکن اس سے پہلے اُسے ایک اور قتل بھی کرنا پڑتا ہے۔ اپنے وجود میں چھپی ہوئی ماتا کا سفاکانہ قتل۔ جب ہم منٹو کی فن کاری کے ہاتھوں بقول غالبؔ "بینم از گدازِ دل در نفس آتشم چو سیل" کی بے بس کیفیت میں ہوتے ہیں تو منٹو ایک بے رحم فن کار کی طرح ہماری بے کسی پر رحم کھائے بغیر یہ اطلاع دیتا ہے کہ "کسی سنگدل نے اس کی گردن کو کپڑے میں جکڑ رکھا تھا" تو ہم ایک عظیم استعجاب سے دوچار ہوجاتے ہیں۔ یہ سنگ دل کون تھا؟ اس کی کنواری ماں؟ یا اس کا بھگوڑا عاشق؟ یا یہ ساری دنیا، اور اس طرح سے سنگ دل کا لفظ اپنی پوری قوت کے ساتھ گونج اٹھتا ہے اور کوئی جواب پائے بغیر خود فاری کے باطن میں محشر بپا کر دیتا ہے۔

منٹو کا ادب اس کے زمانے کے تناظر سے جتنا دور ہوتا جارہا ہے، اس کی معنویت اور تہہ داری میں اضافہ ہوتا جارہا ہے۔ لیکن ابھی تک اس کو ESTABLISHMENT

کی عدالتِ عالیہ نے غلاظت نویسی کے الزام سے بری نہیں کیا ہے۔ منٹو کا دفاع چیخوف کے اس مشہور جملے سے زیادہ بلیغ انداز میں نہیں ہو سکتا کہ کوئی ادب کلبیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ "NO LITERATURE CAN OUTDO REAL LIFE IN CYNICISM" منٹو نے اس کلبیت کے صرف چند پہلوؤں سے پردہ ہٹایا؛ اور ایسا کرتے ہوئے خود اس کی نس نس میں یہ زہر بھر گیا۔ اس کے فن میں بھی اس کے اثر سے زہر خند کی سی کیفیت پیدا ہو گئی۔ اور اسی زہر خند نے اس کو اپنے معاصرین سے اس قدر الگ اور اس قدر جُدا کر دیا۔ اگر وہ اپنی ہیئت میں بھی اس قدر اقلیدسی ہے تو غالبؔ کے الفاظ میں اس کا جواز یوں دیا جا سکتا ہے کہ

مجھے دماغ نہیں خندہ ہائے بیجا کا

کرشن چندر کے اس تجزیے میں منٹو کی شخصیت کی ساری صداقت قلم بند ہو گئی ہے اور اسی اقتباس پر اس مضمون کا خاتمہ موزوں رہے گا:

> "منٹو نے زندگی کے مشاہدے میں اپنے آپ کو موم کی شمع کی طرح پگھلایا ہے۔ وہ اردو ادب کا واحد شنکر ہے۔ جس نے زندگی کے زہر کو گھول کر پیا ہے۔ زہر کھانے سے اگر شنکر کا گلا نیلا ہو گیا تھا تو منٹو نے بھی اپنی صحت گنوا لی ہے۔ یہ زہر منٹو ہی پی سکتا تھا۔ کوئی دوسرا ہوتا تو اُس کا دماغ چل جاتا۔ مگر منٹو نے اس زہر کو بھی ہضم کر لیا ان درویشوں کی طرح جو پہلے گانجے سے شروع کرتے ہیں، اور آخر میں سنکھیا کھانے لگتے ہیں اور سانپوں سے اپنی زبان ڈسوانے لگتے ہیں۔"

وارث علوی

کرشن چندر کی افسانہ نگاری

میں کرشن چندر کا مداح بھی ہوں اور نکتہ چیں بھی۔ انھوں نے خوب لکھا، بہت اچھا لکھا اور بہت برا بھی۔ انھوں نے اردو ادب کو اتنا سب کچھ دیا کہ ان کے احسانات کا وزن ہر سطح پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے تھے جنھوں نے اردو زبان سے ٹوٹ کر محبت کی اور ایسے لوگ اب کم یاب ہیں۔ زبان سے اس محبت کے پیچھے غیر شعوری طور پر یہ احساس بھی کام کر رہا تھا کہ جس قسم کا غنائی تخلیقی مزاج لے کر کرشن چندر پیدا ہوئے تھے اسے وہی زبان نکھار سکتی تھی جو خود نکھری ہوئی ہو۔ اس زبان کے رنگ و آہنگ کی لطیف ترین لرزشوں کو کرشن چندر نے محسوس کیا اور اپنے احساس کی نازک ترین کپکپاہٹوں کو انھوں نے اس زبان کے الفاظ میں سمو دیا۔ آدمی کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ اپنے ہر احساس کے لیے ایک لسانی EQUIVALENT تراشتا ہے۔ اگر زبان میں اتنی لچک اور گنجائش نہیں ہوتی کہ وہ انجانے، ان بوجھے مبہم احساس کا بیان کر سکے تو احساس انجانا، ان بوجھا اور مبہم ہی رہتا ہے۔ زبان احساس کو بیان کر کے اسے منور کرتی ہے۔ زبان جتنی زیادہ ترقی یافتہ ہوگی اتنی ہی وہ انسان کے نازک ترین خیالات اور لطیف ترین احساسات کا گنج گراں مایہ ہوگی۔ زبان کی یہ ثروت اور شائستگی دلیل ہوگی اس کے بولنے اور لکھنے والوں کی تہذیبی اور تمدنی ثروت اور شائستگی کی۔ اسی لیے فراقؔ نے بیسویں صدی کے ہندوستان کے اہم ترین تہذیبی مسئلہ کی طرف اشارہ کیا تھا جب انھوں نے کہا تھا کہ ہندی زبان کو اردو کے بیش بہا لسانی خزانہ سے محروم رکھنے کا نتیجہ سوائے تہذیبی انحطاط اور ذہنی گنوارپن کے اور کچھ نہیں ہوگا۔ جب ہمارے پاس وہ زبان ہی نہ ہو جو لطیف اور خوبصورت جذبات کا اظہار کر سکے تو شاید ہم لطیف اور خوبصورت جذبات ہی سے محروم ہو جائیں۔ کسی چیز کو نام دینا اس کی شناخت ہے اور شناخت وجود کی دلیل ہے۔ ایک مخصوص

احساس کا بیان کر کے ہم اسے دوسرے احساسات سے الگ کرتے ہیں اور اس کی گہرائیوں اور پنہائیوں کو پہچانتے ہیں۔ تبھی تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ مثلاً رشک کا جذبہ کتنے بے شمار گھلتے ملتے رنگ لیے ہوئے ہے اور ہر رنگ دوسرے جذبات سے مل کر کیسے اَن گنت نفسی SENTIMENTS کی نازک لہریں پیدا کرتا ہے۔ احساسات کے اس زیر و بم اور پیچ و خم پر جینے کا مطلب ہے وجود کی حساس ترین سطح پر جینا۔ ادب ایک عام آدمی کو بھی اس سطح پر جینے کے مواقع فراہم کرتا ہے اور آداب سکھاتا ہے۔ ہر قوم کے تہذیبی اور تمدّنی عروج کا بلند ترین نقطہ وہی ہوتا ہے جب اس کی زبان اظہار کے حساس ترین مقام کو پہنچی ہوئی ہوتی ہے اور وہ جذبات و خیالات جو قوم کے بہترین دماغوں نے محسوس کیے ہوتے ہیں۔ زبان کے وسیلے سے ہر عام آدمی کی دسترس میں ہوتے ہیں۔ زبان جب اس مقام کو پہنچ جاتی ہے تو خلّاق ذہنوں کے تخلیقی جوہر کھلتے ہیں۔ نہیں پہنچتی تو تخلیق کاروں کی پوری تخلیقی قوت زبان پیدا کرنے میں صرف ہو جاتی ہے اور وہ قدم قدم پر یہی محسوس کرنے لگتے ہیں کہ بہت کچھ کہنا تھا جو نہیں کہہ سکے کیونکہ زبان نے ساتھ نہیں دیا۔ شیکسپیئر بانگرو میں پیدا نہیں ہو سکتا اور نہ ہی گجری اور دکھنی میں غالب۔ قلی قطب شاہ اور غالب میں صرف زبان کا فرق نہیں بلکہ اس ذہن کا بھی فرق ہے جو لسانی ارتقا کے ایک مخصوص دور ہی میں پیدا ہو سکتا تھا۔ وہ لوگ جو کرشن چندر کے انداز میں ہندی میں کہانیاں لکھتے ہیں ان میں اور کرشن چندر میں صرف جینئس کا فرق نہیں بلکہ بنیادی فرق اس زبان کا ہے جو وہ دونوں استعمال کرتے ہیں۔ ہندی میں وہ لچک یا لہراؤ نہیں جو اردو میں ہے۔ کرشن چندر کے مضراب کا ہلکا سا لمس ایک لفظ سے ہزار شر پیدا کرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اظہار و بیان کی خراد پر چڑھا ہوا اردو کا لفظ آوازوں کی ایک دنیا کو اپنے بطن میں لیے ہوئے ہے۔ ہر لفظ ایک سر بہار ہے اور کرشن چندر زبان کا سب سے بڑا نغمہ زن۔ شعریت اور غنائیت پیدا کرنے کے لیے ہندی کے افسانہ نگار اردو زبان کا استعمال کرتے ہیں لیکن لفظ کے صوتیاتی کائنات سے واقفیت تو دور کی بات ہے، وہ صحیح زبان تک لکھ نہیں سکتے۔ نازک احساس کا شیتل جل جھٹکے کھاتی زبان کے گڑھوں میں منجمد ہو کر گندہ پانی بن جاتا ہے۔ تخیّل آکاش کی نیلی فضاؤں میں اڑنا چاہتا ہے لیکن زبان کے پر کٹے ہوئے ہیں، اس لیے ہانپ ہانپ جاتا ہے۔ آواز جب نغمہ بنتی ہے تبھی جگر کی آگ اور لہو کی چنگاریوں سے فضا دہکنے لگتی ہے۔ یہ راگ ہوتا ہے جو دیپک ہوتا ہے ورنہ آتشِ دروں تو محض بھٹی کی آگ ہے۔ آواز راگ نہ بنے، راگ دیپک نہ بنے

تو اندر کی آگ سے جھلسا ہوا آدمی یا تو سینہ کوبی کرتا ہے یا دیواروں سے سر ٹکراتا ہے۔ یہی وہ گنوار پن ہے جس کی طرف فراق نے اشارہ کیا ہے جسمانی سطح پر جذبے کے اضطراری اظہار میں جذبے کی شناخت نہیں، اور جب آپ نے جذبے کو پہچانا ہی نہیں تو آپ نہ اس سے کھیل سکتے ہیں، نہ اس پر قابو رکھ سکتے ہیں، نہ اسے نکھار سکتے ہیں، نہ اسے رفعت عطا کر سکتے ہیں۔ فراق، کرشن چندر اور پریم چند اردو ہی میں پیدا ہو سکتے ہیں کیونکہ ان کا تخلیقی ذہن اس لسانی فضا ہی کا زائیدہ اور پروردہ ہے جو ہندی، فارسی اور عربی الفاظ سے مہکی ہوئی ہے اور جو مختلف آوازوں کے سرگم سے گونجتی ہے۔ کرشن چندر کو اردو زبان سے محبت تھی کیونکہ وہ جانتے تھے کہ تخلیق کے حساس ترین لمحات میں یہ اس زبان کا میڈیم ہی ہے جو ان کے ذہنی ہیولوں کی تصویروں کا نگار خانہ بن جاتا ہے۔ رنگوں کو دھنک میں اور آوازوں کو نغمگی میں بدل دیتا ہے۔ اردو زبان کو کرشن چندر سے محبت ہے کیونکہ وہ جانتی ہے کہ حسن شناس نظروں نے اس کے حسن کو بے نقاب کیا ہے اور الفاظ کو کچھ اس پیار سے چوما ہے کہ وہ ستاروں کی طرح چمک اٹھے ہیں۔ کہنے والوں نے کرشن چندر کو اردو افسانہ کا سب سے بڑا شاعر غلط نہیں کہا۔ اردو نثر پر بے پناہ عبور، اردو زبان کا خلاقانہ استعمال، ایک پرکیف اور سحر آفریں اسلوب کی کرشمہ سازیاں، یہ وہ صفات ہیں جو کرشن چندر کے ہر قاری سے اپنا خراج وصول کرتی ہیں۔ ان کا اسلوب ان کی اچھی کہانیوں کا طاقتور عنصر ہے، لیکن ان کی کمزور کہانیوں کو طاقتور نہیں بناتا۔ گو یہ تصور کرنا بھی مشکل ہے کہ ان کے اسلوب کی عدم موجودگی میں ان کمزور کہانیوں کی اکتاہٹ اور بے کیفی کی کیا کیفیت ہوتی۔ شاعری میں تو زبان اور اسلوب سب کچھ ہے۔ ڈراما اور فکشن بہت کچھ ہوتے ہوئے بھی محض اسلوب کافی نہیں۔ افسانے میں عناصرِ افسانہ کی کمزوریوں کی تلافی زبان و اسلوب سے ممکن نہیں۔ نہ ہی افسانہ نگار کی انسان دوستی، عوام سے محبت اور اشتراکیت پر یقینِ کامل فنی تکمیل کی کمی کو پُر کر سکتا ہے۔ یہ اچھی اخلاقی صفات ہیں جن کی ہم قدر کرتے ہیں لیکن اس شرط کے ساتھ کہ اگر فن کار کا فن ناقص ہے تو وہ اپنی اخلاقی صفات کا بھی سلیقہ مندانہ استعمال نہیں کر سکتا۔ اسی اصول کی روشنی میں میں یہ دیکھنے کی کوشش کروں گا کہ کرشن چندر کی کون سی کہانیاں آج بھی میرے لیے حسن و معنی کا سرچشمہ ہیں اور کون سی کہانیوں سے میں غیر اطمینانی محسوس کرتا ہوں اور کیوں؟

احتشام حسین لکھتے ہیں:

"دوسرا گروہ وہ ہے جو انسان دوستی، اشتراکیت، بہتر زندگی کے لیے جدوجہد کے

تصورات سے خوف زدہ ہے اور خالص فن کا لبادہ اس لیے اوڑھے رہنا چاہتا ہے کہ اس کے جسم کے داغ دھبے چھپے رہیں اور اس کے ان حلیفوں اور حامیوں کے بھی جن کے دامن پر خون کے چھینٹے ہیں۔ اس طرح کرشن چندر کی انسان دوستی اور امن پسندی، حقیقت پسندی اور طنز نگاری بہت سے لوگوں کے لیے ناپسندیدہ بن جاتی ہے۔" (شاعر۔ کرشن چندر نمبر)

احتشام حسین کا ذکر ترقی پسند نقاد ہمیشہ تزک واحتشام سے کرتے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ احتشام صاحب کی تنقید اکثر و بیشتر ان صحافیانہ کرتبوں کا شکار رہی ہے جو اپنے مخالف کو بے نقط سنانے کے لیے حروف پر نقطوں کی تعداد دامن پر خون کے چھینٹے شمار کرنے کے بعد ہی طے کرتے ہیں۔ احتشام صاحب سے پوچھا جا سکتا ہے کہ جو شخص کرشن چندر کی انسان دوستی اور امن پسندی کی قدر کرتا ہو لیکن ان کی حقیقت پرستی اور طنز نگاری کو ناپسند کرتا ہو یا جو یہ کہے کہ ان کی خام حقیقت نگاری ہی کی وجہ سے ان کی انسان دوستی بھی خام اور جذباتی اور بیمار نظر آتی ہے تو اسے وہ انسان دشمنوں اور خالص فن پرستوں کے کون سے طبقہ ممتاز میں رکھیں گے۔ ایسے سوالوں کے ترقی پسندوں کے پاس کوئی جواب نہیں ہوتے۔ لیکن میرے لیے یہ سوال بہت اہم ہے۔ کم از کم کرشن چندر کو سمجھنے کے لیے تو بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ فن میں اہمیت کون سی چیز کی ہے؟ انسان دوستی کی یا حقیقت نگاری کی؟ آپ کو تعجب ہوگا کہ کرشن چندر کی چند بہترین کہانیاں وہ ہیں جن میں بے لاگ حقیقت نگاری ان کی رومانیت اور جذباتی انسان دوستی کو مغلوب کرتی ہوئی ایک جھنجھلائے ہوئے نوجوان کی توانا کلبیت کے زہریلے طنز میں ڈوب کر زندگی کی مصوری کرتی ہے۔ یہی وہ کہانیاں ہیں جن کے چرچے ترقی پسند کم سے کم کرتے ہیں، کیونکہ ایڑی چوٹی کا زور لگانے کے باوجود ان کہانیوں کو میلانانی، منصوبہ بند اور ایسی ترقی پسند کہانیاں ثابت نہیں کیا جا سکتا جن کے ماتھے پر انسان دوستی کا ٹکٹ لگا ہوا ہو۔

جب کرشن چندر کسی غلیظ ہوٹل، غریب چماروں کی بستی، پل کے نیچے بستے ہوئے مفلوک الحال لوگ، پہاڑی گاؤں، محلہ، بازار، گلی اور کنبہ کی تصویر کشی کرتے ہیں، یا جب وہ کسی شوخ اور شریر بچے کی آنکھوں سے بیتے ہوئے تجربات اور لمحات کی بازآفرینی کرتے ہیں، تو چونکہ ان کا نقطۂ نظر ایک مصور، ایک مسافر، ایک سادہ دپرکار تماشائی کا نقطۂ نظر ہوتا ہے، اس لیے وہ گردوپیش کی زندگی کے بیان میں طنز، مزاح، کریم النفسی اور ہمدردی، کلبی جھنجھلاہٹ اور

رومانی جذباتیت مختصر یہ کہ مختلف جذباتی رویّوں کے امتزاج سے کام لے سکتے ہیں۔ اس خصوصیت سے ان کی وہ کہانیاں محروم ہیں جو سیاسی اور احتجاجی نقطۂ نظر سے لکھی گئی ہیں اور جن میں منصوبہ بندی تماشائیت پر غالب آگئی ہے اور وہ حقیقت کو آرٹ کی فریم کی بجائے نظریہ کی فریم میں قید کرنے کی کوشش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اوّل الذکر کہانیوں میں چونکہ کرشن چندر کی نظر جذبات سے دھندلائی ہوئی نہیں، اس لیے ان کا اسلوب بھی قاری کو جذباتیت یا شاعرانہ کیفیات سے سرشار کرنے کی بجائے وہی کام کرتا ہے جو فکشن کے اچھے اسلوب کی صفت ہے یعنی اشیا جیسی کہ وہ ہیں ان کی تصویرکشی کرنا۔ ان لمحات میں کرشن چندر کی محاکات منٹو اور بیدی سے مختلف نہیں ہوتیں۔ وہ زندگی کی بدصورتی، گندگی اور غلاظت، ناگوار اور تلخ حقائق، انسانی فطرت کی خباثت سب کو ٹھہری ہوئی نظر سے دیکھتے ہیں اور ایک آدرش پسند رومانی ذہن کے غم و غصّے کو ان کا طنز اپنے زہریلے حصاروں میں اس طرح تھامے رہتا ہے کہ قہقہہ زہر خند بنتا ہے جو آرٹ ہے اور ہسٹریکل ہنسی نہیں بن پاتا جو نان آرٹ ہے۔ جذبات کو قابو میں رکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زبان جلجلی جذباتیت کا لیس دار ملغوبہ بننے کی بجائے لطیف غنائیت کی آنچ سے دہک اٹھتی ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ یہ نظم و ضبط اور ٹھہراؤ، تُند، تلخ اور شیریں کا یہ حسین امتزاج، زندگی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں دیکھنے والی یہ بے لوث نظر، اور طنزیہ حقیقت نگاری کا یہ دل نواز استعمال کرشن چندر کی چند ابتدائی کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ ان کی بعد کی بھی وہی کہانیاں اچھی ہیں جو ان خصوصیات کی حامل ہیں۔ مثلاً "محراب"، "بھوت"، "کالو بھنگی"، "مہالکشمی کا پُل" وغیرہ۔

لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا اور انسانوں سے اور انسانوں میں ان کی فن کارانہ دلچسپی اشتراکی ہیومنزم کے خودآگاہ میلان میں بدل گئی تو کرشن چندر کو انسانی زندگی کی پہلودار عکاسی میں اتنی دلچسپی نہ رہی اور ان کی حقیقت نگاری میلاناتی بن گئی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پلاٹ کردار پر غالب آگیا، کیونکہ منصوبہ بند آرٹ کا جتنا زور پلاٹ پر چلتا ہے اتنا کردار پر نہیں چلتا۔ حقیقت نگاری رومان اور رومان فنتاسی میں جذب ہوگیا جو فن کارانہ عجز ہے کیونکہ فن کاری بے قابو مواد کو فارم میں ڈھالنے کا نام ہے۔ مواد کے بے اختیار بکھراؤ کا نام نہیں۔ ان کا اسلوب اب حقیقت کو بے نقاب کرنے کی بجائے قاری کے جذبات میں اشتعال پیدا کرنے کا کام کرنے لگا اور الفاظ، جذباتی اور خطیبانہ بنتا گیا۔ گردوپیش میں سانس لینے والے آدمیوں کی بجائے ان کے افسانوں میں وہ آدمی حرکت کرتے نظر آئے جو صرف ان کے ذہن کی دنیا میں بستے تھے۔

فن کار جب حقیقت کی بجائے آدرش میں جینا شروع کرتا ہے تو اس کا فن ہمیں زندگی، انسان اور کائنات کے متعلق کوئی بصیرت افروز اور معنی خیز بات بتانے کی بجائے، شعریت میں الجھا تا ہے۔ جو جھوٹی نثر ہے، جذباتیت سے مغلوب کرتا ہے جو جھوٹا جذبہ ہے، آئیڈیولوجی میں جینے پر مجبور کرتا ہے جو بقول مارکس ہی کے جھوٹا شعور ہے۔ ایک معنی میں یہی ادب بیمار، نشہ آور اور فراری ہے کہ ضمیر پر ضرب لگانے کی بجائے، انسان اور زندگی کے متعلق کھری کھری باتیں بتانے کی بجائے ہمیں نرم گرم خوابوں کی دنیا میں جھولے جھلاتا ہے، اور مریضانہ رومانیت کے کرب رائگاں میں گرفتار کرتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے ہمیں منٹو اور کرشن چندر کو تھوڑی دیر کے لیے پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنا ہوگا۔

اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں سردار جعفری منٹو پر بہت برہم ہیں، کیونکہ منٹو ان کے نزدیک کرشن چندر کے برعکس ایسی حقیقتوں کا بیان کرتا ہے جن کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہ ثابت کرنے کے لیے کہ حقیقت نگاری اس وقت تک اچھی نہیں بنتی جب تک وہ زندگی کی حقیقت اور سچائی کا بیان نہ ہو، انھوں نے دو فرضی اور دو منٹو کی کہانیوں کے پلاٹ پیش کیے ہیں۔ میں اپنے مقصد کے لیے صرف ایک پلاٹ سے سروکار رکھوں گا۔ سردار جعفری لکھتے ہیں:

> "یا ایک ایسی کہانی بھی لکھی جاسکتی ہے کہ جب میں اپنے گھر واپس آیا تو میری بیوی کے پاس دو لڑکیاں بیٹھی تھیں جو جنوبی افریقہ سے ہمارے گھر مہمان آئی تھیں چھوٹی بہن فالج کی وجہ سے اپاہج ہو گئی تھی اور اس کا نیچے کا دھڑ رہ گیا تھا۔ مجھے اور میری بیوی کو اس پر بہت ترس آیا۔ جب رات کو ہم دونوں سونے کے لیے بستر پر لیٹے تو میں نے اپنی ہمدردی کا اظہار کیا۔ میری بیوی نے بھی اپنی ہمدردی ظاہر کی اور کہا، ہائے اس بیچاری سے کون شادی کرے گا؟ میں نے کہا میں کرسکتا ہوں اس پر میری بیوی بولی، میں تمھیں گولی مار دوں گی۔"

یہ منٹو کی کہانی "گولی" کا پلاٹ ہے۔ سردار جعفری لکھتے ہیں:

> "ان کا حقیقت نگاری سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے۔ ان میں حقیقت ہے ہی نہیں۔ چند افراد اور چند واقعات کو زندگی اور سماج سے الگ کر کے کہانی اور کرداروں کے روپ میں پیش کر دیا گیا ہے۔ اس لیے ان سے نہ تو ہمارے علم میں کوئی اضافہ ہوتا ہے اور نہ ہمارے جذبات اور احساسات میں کسی قسم کی پاکیزگی اور شرافت پیدا ہوتی ہے۔"

سردار جعفری کو کہانی میں کوئی معنی نظر نہیں آتے۔ مجھے نہ تو کہانیوں کو معنی پہنانے کا شوق ہے، نہ میرے پاس اُسطوری نقادوں کی طرح دوراز کار معانی جوڑنے کا کوئی سانچا ہے۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ ایک خوبصورت اپاہج لڑکی کے لیے ایک آدمی بے پناہ ہمدردی محسوس کرتا ہے۔ اس حد تک کہ وہ اس سے شادی کرنے کو بھی تیار ہے۔ اس کی بیوی کا جذبۂ ہمدردی بھی سچا اور پرخلوص ہے۔ لیکن شوہر سے شادی کی بات سُن کر وہ گولی مارنے کی بات کرتی ہے۔ نفسیات اور عورت کی نفسیات کا میرا مطالعہ صفر ہے، لیکن اتنی سی بات تو آپ کو کوئی بھی بتا سکتا ہے کہ اپنے مرد کو اپنے پاس رکھنے، اپنا بنائے رکھنے کی جبلّت عورت میں بڑی طاقتور ہوتی ہے، اگر نہ ہو تو بچے، گھر، کنبہ سنبھالا نہ جا سکے۔ جہاں تک مرد کا تعلق ہے عورت ساجھے داری کا معاملہ پسند نہیں کرتی۔ وہ پورا مرد چاہتی ہے۔ اسی لیے عورت کی محبّت مرد کی حوصلہ مندی، ترقی کوشی، خدمتِ خلق حتیٰ کہ خدا کی محبّت کی راہ میں بھی حائل ہوتی ہے۔ آشرم چلانے والوں اور مہاتماؤں دونوں کو ترکِ تعلق کی تعلیم سب سے پہلے دی جاتی ہے، اور عورت انسانی تعلق کا کلیشے ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غزل میں عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی دونوں گڈمڈ ہو گئے ہیں لیکن اگر آپ واقعی صوفی شاعر کو عاشقِ زار سے الگ کرنا چاہیں تو صرف اتنا دیکھنے کی کوشش کیجیے کہ عاشق کی بائیں طرف رقیب اور دائیں طرف راز داں، اور کندھوں پر ناصح، اور دو گز کے فاصلے پر دربان ہے یا نہیں ان لوگوں کی موجودگی آپ کو بتائے گی کہ عاشق انسانی جذبات کی ان سطحوں پر جیتا ہے جو دوسرے انسانوں سے حیاتیاتی رشتے قائم کرنے سے پیدا ہوتے ہیں اور یہ صورتِ حال معبودِ ازل سے روحانی رشتہ قائم کرنے سے مختلف ہے۔ محبّت POSSESSIVF ہوتی ہے جو خود غرضی سے مختلف چیز ہے۔ محبّت کا جذبہ ہمدردی اور رحم کے جذبات تک کی حدبندی کرتا ہے، اسی لیے ان صفات کا مکمل ترین اظہار مردِ کامل میں ملتا ہے جو عام انسانی روابط سے بلند ہو جاتا ہے، اور عاشق مردِ کامل نہیں ہوتا بلکہ رشک، حسد، پندار، اور آرزومندی کی انسانی سطح پر جیتا ہے۔ فرائڈ نے ایروز اور تمدّن کی جو پیکار بتائی ہے اس کی تصدیق اس بات سے ہوتی ہے کہ جدید تمدّنی نظام خاندانی رشتوں کی رکاوٹوں کو آسانی سے برداشت نہیں کرتا۔ مشین سے مکمل وفاداری کے لیے مرد کو عورت اور گھر کے بندھنوں سے آزاد کرنا ضروری سمجھا گیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ منٹو اس افسانہ کے ذریعہ یہ بتانا چاہتا ہے کہ مرد تو اعلیٰ انسانی جذبات اور آدرشوں کو آسانی سے اپنا سکتا ہے، لیکن عورت کی دنیا SENTIMENTS کی نہیں بلکہ اندھی جبلّتوں کی دنیا ہے جو زیادہ ارضی اور ٹھوس ہے۔ عورت

کی بے لوثی اور ایثار نفسی کی کوئی سمائیں نہیں لیکن یہ پودے بھی عشق و محبت کی زمین ہی سے پھوٹتے ہیں۔ اپنے شوہر اور بچوں کے لیے وہ فنا ہو جائے گی لیکن اگر طوفانی ندی یا جلتے مکان میں کسی کو بچانے کی خاطر مرد کوشش کرے گا تو عورت اس کا دامن پکڑلے گی۔ عورت فطرتاً مرد کی طرح HEROIC نہیں ہے۔ منٹو کی یہی گولی مارنے والی عورت بیدی کے افسانہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں مرد کو اپنانے کے لیے کیا کیا جتن کرتی ہے، وہ دیکھنے کے قابل ہے۔ منٹو اور بیدی دونوں کے یہاں عورت دھرتی کی مانند ہے جو جڑوں کو پکڑ لیتی ہے، ورنہ مرد کا کیا کہنا۔ خدا سے کمتر وجود بننے پر تو وہ رضامند ہی نہیں ہوتا۔ میرا خیال ہے کہ منٹو کا افسانہ انسان اور انسانی فطرت کے بارے میں ہمیں کچھ نہ کچھ معنی خیز بات ضرور بتاتا ہے۔

اب کرشن چندر کا ایک افسانہ لیجیے۔ عنوان ہے، "ایک خوشبو اڑی اُڑی سی" افسانہ خوبصورتی سے لکھا گیا ہے اور اس میں بعض ایسی سچویشن نہایت دلچسپ اور رومانی ڈرامائیت لیے ہوئے ہے، لیکن بہ حیثیت مجموعی افسانہ کمزور ہے، کمزور ہی نہیں انحطاطی ہے۔ یہ الفاظ میں جان بوجھ کر استعمال کر رہا ہوں تاکہ لوگوں کو پتہ چلے کہ فن کی دنیا میں صحت مند اور بیمار کے الفاظ کس قدر پُر فریب ثابت ہوتے ہیں، جب اُن کا استعمال فن پارے میں فن کار کا جو احساس جھلکتا ہے اُس کا ناقدانہ تعین کیے بغیر کیا جاتا ہے۔ افسانے میں ایک خوبصورت لیکن غریب لڑکی کی کہانی بیان ہوئی ہے جس کا باپ حسب معمول مر گیا ہے، ماں اپاہج ہے، خالہ اندھی ہے اور دو چھوٹے چھوٹے بھائی ہیں اور یہ سب باتیں مصوّرِ غم کی حسبِ معمولیت کے STOCK IN TRADE ہیں۔ لڑکی خوشبو کی ایک دکان پر ملازمت کرتی ہے، اور اس کے حسن کا شہرہ چہار دانگِ عالم میں پھیل جاتا ہے اور شہر کے بڑے بڑے رئیس موٹریں لیے اس کے حسن کی جھلک دیکھنے آتے ہیں۔ یہاں پر افسانہ پریوں کی کہانی معلوم ہوتا ہے اور ریالزم حقیقت پسندی کے دائرہ سے نکل کر داستان طرازی کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے۔ ایک غریب لڑکا جو آفس میں کلرک ہے، لڑکی کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے اور کرشن چندر اس کے اظہارِ محبت اور جنونِ عشق کا بیان خوبصورت انداز میں کرتے ہیں اور اگر افسانہ دو دلوں کی محبت کی کہانی بن جاتا تو کم از کم ایک غنائیت سے چھلکتا ہوا کیف آور رومان جنم لیتا جو غنیمت تھا۔ لیکن ایسا ادب برائے ادب لکھنا کرشن چندر کو پسند نہیں تھا۔ لہٰذا ادب برائے زندگی کے لیے غربت کے MOTIF سے کھیل کھیلا جاتا ہے۔ لڑکی سمجھتی ہے کہ لڑکا اسے اس لیے چاہ رہا ہے کہ وہ اسے اعلیٰ طبقے کی کوئی

بہت امیر لڑکی سمجھتا ہے۔ اگر اسے پتہ چل جائے کہ زرق برق لباس میں جو دکان کی مالکہ کا عطا کردہ ہے کیسی غربت سسکیاں بھرتی ہے تو شاید اس کی محبت بھی ختم ہو جائے یہ REASONING نہ تو منطقی ہے نہ نفسیاتی، نہ لڑکی کی ہے بلکہ جذباتی ہے اور کرشن چندر کی ہے اور افسانہ پر SUPERIMPOSE کی گئی ہے اور اسی لیے مصنوعی ہے۔ اپنی محبت کو نفرت میں بدلنے کے لیے لڑکی لڑکے کے سامنے ایک فوجی افسر سے نہایت شوخ اور بے باک باتیں کرتی ہے۔ یہ افسانہ کا ایک دلچسپ لیکن فلمی اور کمرشیل ٹائپ کا سچویشن ہے۔ سوال یہ ہے کہ اتنی ذہین، شوخ اور بے باک لڑکی جو فرسٹریشن کا ناٹک کامیابی سے کھیل سکتی ہے، محبت کی بازی میں اپنے پتے میز پر کیوں نہیں پھیلا دیتی؟ اس کے بعد افسانے میں جو کچھ ہوتا ہے اس سے ہمارے چوٹی کے اخبار اور مارواڑی سیٹھوں کی فلمیں بھری ہوئی ہیں — لڑکے کی شادی کہیں اور طے ہوتی ہے۔ وہ سہاگ رات کی خوشبو خریدنے آتا ہے۔ لڑکی اسے STONY HEART نام کی خوشبو دیتی ہے۔ وہ گھر جاتی ہے اور گھر کے سب لوگ باہر گئے ہوتے ہیں۔ لڑکی نیند کی گولیاں کھا کر خودکشی کر لیتی ہے۔ لڑکے کو کسی نہ کسی طرح پتہ چل جاتا ہے کہ لڑکی اس سے محبت کرتی ہے۔ وہ دوڑتا بھاگتا اس کے گھر پہنچتا ہے، اور دیکھتا ہے کہ کمرہ میں لڑکی مردہ پڑی ہے اور STONY HEART کی خوشبو چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے۔ یہ میلوڈراما ئیت ہے۔ اوّل تو یہ کہ کرشن چندر نے پلاٹ پر کردار کو قربان کر دیا اور دوئم یہ کہ پلاٹ کی سنسنی خیزی پر حقیقت نگاری کو بھینٹ چڑھا دیا۔ ان اعمالِ حسنہ کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا نکلتا کہ ایک خوبصورت لڑکی کو بے موت مار کر قاری کو ایک ایسے غم و تردّد اور اعصابی خلجان میں مبتلا کیا جائے جو بے معنی اور غیر ثمر آور ہے۔ ایسے بے سبب غم اور لاحاصل رنجیدگی میں فن کار اور قاری دونوں کی دلچسپی بیمار رومانیت کی نشانی ہے۔ ادب میں فارم کی اتنی بحثا بحثی اسی سبب سے تو ہے کہ فارم ایک صحیح قسم کا تاثر اور جذباتی ردِ عمل پیدا کرنے کا واحد ذریعہ ہے۔ المیہ کے فارم ہی میں تزکیۂ جذبات کا انتظام ہوتا ہے اور اسی لیے المیہ غنائی کی اس بلندی کو چھوتا ہے جہاں شوریدہ سر جذبات ایک نیا توازن اور سکون پاتے ہیں۔ المیہ کا فارم ایک خاص قسم کے کردار اور عمل کا مطالبہ کرتا ہے۔ ان امور پر فن کار کی نظر نہ ہو تو کردار، کہانی اور جذباتی فضا سب غارت ہو جاتے ہیں۔ کرشن چندر کو عورت، جوانی، جھیل کا پانی اور چاندنی رات ہی سے محبت نہیں بلکہ غربت سے بھی ایک منفی قسم کا عشق ہے۔ غربت ان کے لیے ایک سماجی مسئلہ نہیں رہا، بلکہ ایک فنی مسئلہ بن گیا ہے کہ

اگر اس کا تار نہ ہو تو محض فن کے پودے سے وہ کیا بافت کریں گے۔ غربت غنیم کا قلعہ نہیں رہا کہ اس پر حملہ کیا جائے بلکہ وہ سرچشمۂ تخلیق ہے جس میں ڈوبے بغیر ان سے کوئی چیز لکھی نہیں جاتی۔ افسانے میں یہ غربت نہیں جو لڑکی کو مار دیتی ہے بلکہ خود کرشن چندر ہیں جو جا وبے جا غربت کے دیوتا پر زندگی کو بھینٹ چڑھاتے رہتے ہیں۔ منٹو اور کرشن چندر میں بنیادی فرق یہی ہے۔ وہ افسانہ لکھتے وقت ایک آدمی ہی رہتا ہے جب کہ کرشن چندر کچھ نہیں تو کم از کم آدھے گھنٹے کے خدا بن جاتے ہیں۔ خداوندی دردِ سر ہے جب کہ فن کاری دردِ جگر۔ منٹو کی دردمندی زندگی اور کائنات کی پراسرار قوتوں کے سامنے انسانی بے بسی اور مجبوری کی زائیدہ ہے، جب کہ کرشن چندر کی دردمندی جذباتی ہے کیونکہ اس کی اساس کاروبارِ جہاں کو بدلنے کی رومانی خواب آفرینی اور آرزومندی پر قائم ہے، اور انسانی حدود کا اندازہ کرنے سے قاصر ہے۔

کہیں آپ یہ نہ کہیں کہ میں کرشن چندر کے ایک کمزور افسانہ سے غلط نتائج اخذ کر رہا ہوں اس لیے آئیے ان کے ایک ایسے افسانے پر غور کریں جس کی شہرت کا نقارہ سمرقند و بخارا تک بجا ہے۔ "پورے چاند کی رات" میں کرشن چندر کے غنائی اسلوب نے وہ طلسمی فضا پیدا کی ہے کہ افسانے کے پرستاروں کو احساس تک نہیں ہو پاتا کہ یہ افسانہ بھی بیمار اور غیر انسانی افسانہ ہے۔ غیر انسانی اس معنی میں کہ بجائے اس کے کہ کردار اپنے اعمال کے نتائج زمان و مکان میں بھگتے اور اس طرح ایک ڈرامائی عمل کو بروئے کار لائے، افسانہ عمل کی قیمت پر لفاظی اور غنائیت کا سودا کرتا ہے اور انسانی صورتِ حال کو غنائی اور ایک معنی میں ماورائی صورتِ حال میں بدل دیتا ہے۔ یہ افسانہ ایک نوجوان کی پہلی محبّت کی دلفریب کہانی ہے۔ لیکن محبّت بیچ ہی میں ختم ہو جاتی ہے، اور وہ بھی بالکل فلمی انداز سے۔ نوجوان گھر لوٹتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کی حسین محبوبہ کسی اور ہی نوجوان سے ہنس ہنس کر باتیں کرتی اور نوالے کھلاتی ہے۔ نوجوان کچھ بھی کہے سنے بغیر چلا جاتا ہے۔ عرصے بعد جب وہ دوبارہ جنّت نشان کشمیر واپس آتا ہے تو بوڑھا ہو چکا ہوتا ہے اس کی بیوی ہے، بچّے ہیں، بچّوں کے بچّے ہیں۔ اس کی اوّلین محبوبہ اسی پرانے گھر میں رہتی ہے وہ بھی بوڑھی ہو چکی ہے۔ اس کے بھی بچّے ہیں اور بچّوں کے بچّے بھی۔ بچھڑے ہوئے ملتے ہیں تو اس راز سے پردہ اٹھتا ہے کہ جس نوجوان کو وہ نوالے کھلا رہی تھی وہ تو اس کا بھائی تھا۔ چھے سال تک انتظار کرنے کے بعد لڑکی نے شادی کر لی اور اب تو وہ گھر اور بچّوں میں خوش ہے۔ دو چاہنے والے بوڑھے ہو کر ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ ان کے بچّوں کے بچّے ایک

دوسرے کے ساتھ کھیلنے لگ جاتے ہیں۔ موجودہ لمحے کی خوشی میں پچھلی غلطیوں اور دکھوں کو بھلا دیا جاتا ہے۔ کیا یہ شیکسپیئر کے آخری ڈراموں کی RECONCILIATION کی تفہیم ہے؟ کیا یہ موپاساں کی REVELATION کی تفہیم ہے جو بتائے کہ ایک چھوٹی سی غلطی زندگی کی رائگانی کا کیسا سبب بنتی ہے؟ کیا یہ وقت کی تفہیم ہے جو تمام ناہمواریوں کو ہموار کر دیتا ہے اور زخموں کو مندمل، اور اسی لیے آدمی سے لذتِ غم کے سرچشمے تک چھین لیتا ہے؟ کیا یہ بیتی محبت کی یادوں کی تفہیم ہے؟ اپنی غلطی پر پشیمانی کی تفہیم ہے، 'بیت گیا سو بیت گیا' کی رومانی افسردگی کی تفہیم ہے! میرا خیال ہے تفہیم کی بحث ہی بیکار ہے کہ تفہیم افسانوی عمل سے پیدا ہوتی ہے اور یہاں عمل نہیں محض شاعرانہ اور صوفیانہ باتیں ہیں جو نہ تو صورتِ حال کو منوّر کرتی ہیں نہ نفسیاتی اور جذباتی فضاؤں کو بے نقاب کرتی ہیں۔

"اور وہ چاند حیرت اور مسرت سے کہہ رہا تھا، انسان مرجاتے ہیں، لیکن زندگی نہیں مرتی۔ بہار ختم ہو جاتی ہے لیکن پھر دوسری بہار آجاتی ہے۔ چھوٹی چھوٹی بحثیں بھی ختم ہو جاتی ہیں، لیکن زندگی کی بڑی عظیم سچی محبت ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ تم دونوں پچھلی بہار میں نہ تھے۔ یہ بہار تم نے دیکھی۔ اس سے اگلی بہار میں تم نہ ہوگے، لیکن زندگی بھی ہوگی، اور محبت بھی ہوگی، اور جوانی بھی ہوگی اور خوبصورتی بھی اور رعنائی اور معصومیت بھی۔"

یہ لفاظی ہے۔ ڈرامائی نظم تک ایسی لفاظی کو برداشت نہیں کر سکتی تو افسانہ کیسے کر سکے گا؟ یہ ٹکڑا موپاساں کی اس عورت کے سامنے پڑھیے جس نے جھوٹے موتیوں کے ہار کی خاطر اپنا پورا حسن اور اپنی پوری جوانی تباہ کر دی۔ یہ ٹکڑا ایلیٹ کی نظم PORTRAIT OF A LADY اور جائس کے افسانہ A PAINFUL CASE کے ساتھ نتھی کر کے دیکھیے۔ یہ ٹکڑا ہر اس عورت اور مرد کے سامنے پڑھیے۔ جنھیں اپنی غلطیوں کا خمیازہ بڑے عذابوں کی صورت میں ادا کرنا پڑتا ہے، اس وقت آپ کو معلوم ہوگا کہ ایک PARTICULAR کو GENERAL میں، ایک شخصی محبت کو محبت کے مطلق فلسفے میں مدغم کرنے کے نتائج کیا ہو سکتے ہیں۔ ویسے دیکھیے تو ابدی وقت کے تناظر میں چار روزہ حیات مستعار کی قیمت کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب فن کار ولیم بلیک اور راں بو کی طرح VISIONARY بنتا ہے تو آدمی کو تاریخ میں نہیں، ابدیت کے تناظر میں رکھ کر دیکھتا ہے اور حقیقت پسند فن کار کی طرح وہ عام انسانوں

کی روزمرہ کی معمولی زندگی سے اپنا تخلیقی مواد حاصل نہیں کرتا بلکہ اپنے زورِ تخیئل سے ایک VISIONARY کائنات تخلیق کرتا ہے جس میں آدمی زمان و مکان کی بے کرانیوں میں ذات اور غیر ذات کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ وقت کی سیاہئیں مردِ عارف کی ہتھیلی پر ریکھاؤں کی طرح بکھری ہوتی ہیں اور وہ جانتا ہے کہ سیج سے چتا کا فاصلہ زیادہ نہیں ہے لیکن بات وہ اس لڑکی سے نہیں کہتا جو حجلۂ عروسی کی طرف ہولے ہولے قدم بڑھاتی ہے۔ وقت کیسا غاصب ہے اور محبت کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے اور عرصۂ زندگی میں محبت کس طرح وقت کی گھات میں لگی رہتی ہے اور لمحۂ وصال کیسے ازل گیر و ابد تاب بن کر وقت پر ظفریاب ہوتا ہے، یہ ایک ایسی ہوش ربا داستان ہے جو شیکسپیئر کے سانیٹ اور اس کے محبت کے المیوں، پروست کی ناولوں، جائس اور چیخوف کی کہانیوں میں رنگا رنگ طریقے سے بیان ہوئی ہے۔ آدمی کا المیہ دیکھیے اور شاید یہی اس کا طربیہ ہے کہ وہ تو مرگِ سوزِ محبت کا غم بھی جھیل جاتا ہے۔ لیکن اس غم کی ہولناکی اور ویراں سامانی کو گرفت میں لینے کے لیے بھی بڑا حوصلہ چاہیے، جو شیکسپیئر کے پاس تھا، موپاساں اور چیخوف کے پاس تھا۔ کرشن چندر کے پاس نہیں تھا۔ موپاساں ہوتا تو کہانی کو ایک ایسا تحیّر خیز موڑ دیتا جہاں حال کے آئینے میں پورا ماضی ایک خاکستر کا ڈھیر نظر آتا۔ چیخوف ہوتا تو قوتِ فرصتِ ہستی کا ایک ایسا افسردہ نغمہ چھیڑتا جس کے شعلے میں ہماری سہل رجائیت اور متصوفانہ فلسفوں کے دلاسے بھسم ہو جاتے۔ وہ جو تاریک راہوں میں مارے گئے، وہ جو گھروں میں پھونک دیے گئے اور بھٹیوں میں جلائے گئے، وہ سب کے سب انسان بردستِ انساں کی ستم گری کے نوحہ گر ہیں۔ اُن کے زخموں کو شفقت سے سہلانے کے لیے شیکسپیئر اور ایلیٹ اور چیخوف کے مہربان ہاتھوں کی انگلیاں درکار ہیں کہ وہ مردِ عارف جو ایک بہار کے ختم ہونے اور دوسری کے آنے، ایک پھول کے ٹوٹنے اور دوسرے کے پیدا ہونے کی بات کرتا ہے وہ تاریخ کو ابدیت میں، انسان کو فطرت میں، اور ہیومنزم کو مابعد الطبعیات میں گم کرتا ہے۔ وہ اسرارِ خودی، پورے چاند کی رات، اور نئی دنیا کو سلام لکھ سکتا ہے، کنگ لیئر، ورڈز ورتھ کی لوسی کی نظمیں، اینا کارے نینا اور DEATH OF A SALESMAN نہیں لکھ سکتا۔

اس افسانے کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ کرشن چندر تکنک کے چیلنج کو پوری طرح قبول نہیں کرتے۔ اگر تکنک فن کار کو مجبور کرتی ہے کہ جس ڈرامائی صورتِ حال کا اسے سامنا ہے اس سے وہ آنکھیں چار کرے، تو اس سے پہلو تہی فن کا انحطاط اور تکنک سے بے وفائی ہے۔ ریل گاڑی پٹری سے اُتر جائے تو حادثہ ہے، منزل کی بجائے کسی دوسری سمت روانہ ہو جائے تو

غلط کاری ہے، لیکن پٹری پر چلتے چلتے ہوائی جہاز کی طرح اڑنے لگے تو آپ کیا کہیں گے کرشن چندر یہی کہتے ہیں۔ فنتاسی ان کے یہاں ان تجربات کا بیان نہیں ہے جو حقیقت پسند افسانے کی دسترس سے باہر ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو مثلاً وہ ای ایم فارسٹر کی CELESTIAL OMNI BUS کی مانند خالص فنتاسی لکھتے جس کی اپنی ایک فن کارانہ عظمت ہے، لیکن کرشن چندر فنتاسی کا استعمال ان حقائق کے بیان کے لیے کرتے ہیں جنھیں بیان کرنے کا بہترین طریقہ سماجی حقیقت نگاری کی جزرس فطرت پسندی، یا دستاویزیت یا ڈرامائی یا غیر شخصی حقیقت نگاری کا طریقہ ہے۔ وہ سوفٹ یا ہکسلے یا جارج آرویل کی طرح طنزیہ فنتاسیز بھی لکھ سکتے تھے جو سماجی صورتِ حال کو بے نقاب کرنے کا نہایت مؤثر طریقہ ہے۔ لیکن کرشن چندر نے رومان، حقیقت نگاری، داستان طرازی، حکایت نویسی، طنز و مزاح اور فنتاسی کا ایسا ملغوبہ تراشا کہ وہ کسی بھی ایک طریقۂ کار اور تکنک کے ساتھ مکمل انصاف نہیں کر سکے۔ کسی ایک طریقۂ کار کو نظم و ضبط سے نبھانے اور اس کے تخلیقی امکانات کھنگالنے میں فن کار کی کسوٹی ہے۔ حقیقت نگاری کرتے کرتے فن کار کی سانس پھول جائے تو فنتاسی کا سہارا لینا یا جہاں ڈرامائی تصادم کے ذریعے ہی حقیقت کو بے نقاب کیا جا سکتا ہو وہاں غنائیت اور شعریت کی بیساکھیوں پر چلنا عجز فن کاری کی دلیل ہے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو پریم چند کرشن چندر سے بڑے فن کار نظر آئیں گے۔ پریم چند اپنی بات افسانوی لوازمات کو نظر انداز کر کے نہیں کہتے۔ پریم چند کے سامنے بھی اصلاحی مقاصد تھے لیکن حتی الامکان ان کی کوشش سماجیاتی مواد کو فارم کے قابو میں رکھنے کی ہوتی ہے۔ ان کا آدرش واد بھی تقریر، شاعری اور انشائیہ کے ذریعے ظاہر نہیں ہوتا بلکہ کرداروں اور واقعات کے گھرسن سے پیدا شدہ چنگاریوں کا روپ دھارن کرتا ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ وہ ایک نہیں بیسیوں ایسی کہانیاں ایجاد کر سکتے ہیں جن کے کردار اور عمل ان کے آدرش واد کا مثالیہ ہونے کے باوصف اپنی حقیقت پسندی برقرار رکھ سکتے ہیں۔ پریم چند کے افسانوں میں زبردست تنوع ہے لیکن وہ بنیادی طور پر افسانے ہی ہیں۔ ان کے برعکس کرشن چندر کے افسانے بظاہر تو رنگا رنگ نظر آتے ہیں لیکن لگ بھگ سب کی تھیم غریبی اور امیری کے فرق اور تصادم کے اِرد گرِد ہی گھومتی ہے اور اس لیے یک رنگی اور یک آہنگی کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس تھیم کی پیش کش کے لیے وہ مختلف طریقے اپناتے ہیں۔ کبھی افسانہ لکھتے ہیں، کبھی فنتاسی، کبھی تمثیل، کبھی انشائیہ، کبھی طنزیہ حکایت، کبھی مزاحیہ خاکہ۔ بظاہر اس میں طریقۂ کار اور تکنک کی بڑی رنگا رنگی ہے۔ لیکن یہ رنگا رنگی بھی پُرفریب ہے۔

سماجی مواد ضدی اور سرکش ہونے کی وجہ سے آسانی سے آرٹ کے فارم میں ڈھل نہیں پاتا۔ کرشن چندر بجائے سخت گیر باپ کی مانند بچے کی تادیب کرنے کے اس کی ہر ضد پوری کرتے ہیں۔ کبھی وہ تقریر کرنے لگتے ہیں، کبھی طنز، کبھی کھلا پروپیگنڈا۔ بچوں کی طرح وہ ہنستے ہیں اور روتے ہیں۔ سرمایہ دار کے کردار کو وہ کارٹون بنا دیتے ہیں اور مزدور کے کردار کو فرشتہ۔ کبھی داستان طرازی کرنے لگتے ہیں اور حقیقت پسند افسانہ پریوں کی کہانی بن جاتا ہے۔ کبھی پریوں کی کہانی سناتے سناتے غریبی اور امیری کی تقسیم کا آلاپ شروع کر دیتے ہیں اور ایسی تان اڑاتے ہیں جو نغمہ سے ہم آہنگ نہیں۔ وہ صورتِ حال کو DESCRIBE نہیں کر سکتے تو اپنی شاعرانہ زبان میں NARRATE کرنا شروع کر دیتے ہیں اور ان کا بیانیہ جزئیات اور تفصیلات سے وفاداری نہیں برتتا بلکہ داستان طرازوں کے بیانیہ کے مانند مبالغہ آمیز صفات کا استعمال کرنے لگتا ہے۔ ایک لڑکی کے ہزاروں مدّاح پیدا کرنا اور چشم زدن میں کروڑوں کا لین دین کر ڈالنا ان کے دائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ ان کے یہاں نفسیاتی ژرف بینی کا نام ونشان نہیں۔ وہ انسان کے اندرون سے بالکل واقف نہیں۔ آدمیوں کو اتنا بھی نہیں پہچانتے جتنا کہ نذیر احمد اور مرزا رسوا جانتے تھے۔ آدمی ایک سمٹا ہو صحرا اور پھیلا ہوا ذرّہ ہے یہ بات ان کے لیے اور ایک معنی میں تمام ترقی پسندوں کے لیے محض شاعری تھی کہ سمٹنے اور پھیلنے کا پورا عمل ان کے لیے مزدور کے پچکے ہوئے پیٹ اور سرمایہ دار کی پھولی ہوئی توند پر آ کر ختم ہو جاتا تھا۔ آدمی کا یہ تصور بربریت کو جنم دیتا ہے اور کرشن چندر کا پورا آرٹ بربریت کا شکار ہو گیا ہے کیونکہ وہ آدمی کو آدمی کے طور پر دیکھنے کی پوری صلاحیت کھو بیٹھے ہیں۔ ان کا ادب سماجی احتجاج اور غیظ وغضب کا ادب ہے اور یہ وہ جذباتی رویّہ ہے جس پر قابو نہ رکھا جائے تو آدمی جذباتیت، تھیٹریکلزم، میلوڈراما، کیری کیچر، پروپیگنڈا، صحافت، اور جاہل عوام کو خوش کرنے والے شوونزم، اور سستے رومانوں کے کمرشیلزم کا شکار ہو جاتا ہے۔ ان طریقوں کا ادب کے ساتھ دور کا بھی واسطہ نہیں۔ یہ ادب کی ضد اور کلچر پر بربریّت کا حملہ ہے۔ جس آدمی کے خون میں یہ جرثومے سرایت کر گئے ہوں اس سے اعلیٰ ادب کی توقع ایسی ہی ہے جیسی کہ لیکومیا کے مریض سے یہ امید کہ وہ سرخ خون پیدا کرے گا۔ اسی لیے کرشن چندر کو سمجھنے کے لیے نہ تو ہم ان کا مقابلہ بالزاک اور ٹالسٹائی جیسے حقیقت پسندوں سے کر سکتے ہیں، نہ سماجی احتجاج کے ادیب گورکی، داس پیسوز، ڈرایزر، فیرل، اور شٹائن بک سے۔ وہ اردو ادب کا

ایک ایسا ہی فینومینا ہیں جیسا کہ انیسویں صدی میں فرانس میں یوجین سیو EUGENE SUE کی شکل میں نمودار ہوا تھا۔ اخباروں میں اپنی سیریلائیڈ ناولوں کے ذریعے اس نے امیری اور غریبی کے مسئلہ کو کرشن چندر ہی کی مانند جذباتی اور میلوڈرامائی انداز میں پیش کیا تھا۔ اس کے وہاں بھی وہ تمام خامیاں ہیں جو کرشن چندر کے یہاں نظر آتی ہیں اور وہ اس خوبی سے بھی محروم ہے جو کرشن چندر کا طرۂ امتیاز ہے یعنی اسلوب کی دلنوازی۔ اس کے یہاں ایک خوبی ہے جس سے اگر کرشن چندر محروم نہ رہتے تو شاید ان کے افسانوں کا رنگ دوسرا ہوتا، اور وہ ہے دستاویزیت میں دستاویزیت کے حدود اور کمزوریوں سے واقف ہوں لیکن یہ بھی جانتا ہوں کہ ایک زہر دوسرے کے لیے امرت ثابت ہو سکتا ہے۔ اگر کرشن چندر جیب میں ڈائری رکھ کر مزدور بستیوں میں گھومتے رہتے تو شاید ان کا فلک سیر تخیل زیادہ ارضی اور حقیقت پسند نہ بنتا۔ غلیظ جھونپڑیوں میں جو کہانیاں جنم لیتی ہیں ان کے ہوتے ہوئے انھیں تھیٹریکلزم کے سہاروں کی ضرورت نہ ہوتی۔ ایک زمانے میں فرانس میں یوجین سو کی ناولیں بھی اتنی ہی مقبول تھیں جتنی کہ کرشن چندر کی ہیں، خصوصاً غریب اور مزدور طبقے میں۔ یوجین سو پر ادبی اعتبار سے جو سب سے سخت اور کڑی تنقید کی جاتی ہے وہ یہی ہے کہ سماجی احتجاج کا ادب اس نے جس طریقے سے لکھا وہ اتنا غیر ادبی، غیر فنی اور عامیانہ تھا کہ فرانسیسی ادب میں ڈکنس DICKENS کے پیدا ہونے کے تمام امکانات ختم ہو گئے۔ لگ بھگ یہی بات ہم کرشن چندر کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں گورکی، شولوخوف، ڈکنس، ڈرائیزر اور شٹائن بیک کو پیدا ہونے کے لیے برسہا برس چاہئیں۔ صحافتی اور کمرشیل آرٹ کی کیمیکل کھاد نے اس زمین کو تباہ کر دیا ہے جس پر کسی زمانہ میں پریم چند کے سماجی افسانوں کی پھلواڑی لہلہا رہی تھی۔

خود ترقی پسند نقادوں کو کرشن چندر کی اس کمزوری کا تھوڑا بہت احساس رہا ہے۔ چنانچہ سردار جعفری لکھتے ہیں:

> "لیکن کرشن چندر کی ایک خامی یہ رہی ہے کہ اس نے تخیل سے زیادہ کام لیا ہے، حقیقت کی چھان بین میں تھوڑی بہت غفلت برتی ہے، جس کی وجہ سے بعض تفصیلات میں حقیقت مجروح ہو جاتی ہے، اور کردار نگاری میں خامی رہ جاتی ہے، اور وہ علامتوں کے گرد کہانی کا تانا بانا تیار کرنے لگتا ہے۔"

اس غیر اطمینانی کی طرف احتشام حسین کے ان جملوں میں بھی اشارہ ملتا ہے:

"ایک کو شکایت ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں میں مارکسزم اور کمیونزم کے نظریات پیش نہیں کیے۔ طبقاتی کشمکش ہی کو اپنے افسانوں کی بنیاد بنایا۔ ترقی پسندی کا نام لے کر رومانیت کی اشاعت کی۔"

احتشام حسین اس شکایت کو درست نہیں سمجھتے۔ میرا خیال ہے یہ شکایت درست ہے۔ لیکن ستم ظریفی دیکھیے کہ ترقی پسند نقادوں نے ادب کا جو نظریہ پیش کیا تھا اس کے تحت ادب کی تخلیق ممکن تھی ہی نہیں، صرف پروپیگنڈا لکھا جا سکتا تھا۔ پروپیگنڈے کو دلچسپ بنانے کے لیے پروپیگنڈسٹ ادبی طریقۂ کار کا ناجائز استعمال کرتا ہے، بالکل اسی طرح جس طرح کمرشیل آرٹ ہائی آرٹ کے ہیتم بالشان موضوعات اور اسالیب کو اڑاتا ہے اور انھیں بازاری اور عامیانہ طریقے پر پیش کرتا ہے۔ ترقی پسند نقادوں کو جو اعتراض ہے وہ اسی ادبی رنگ آمیزی پر ہے ورنہ ان کے پاس نہ تو سماجی احتجاج کے ادب کا کوئی اعلیٰ تصور موجود تھا، نہ حقیقت نگاری کا۔ وجہ یہ تھی کہ سماجی احتجاج کا ادب تو جمہوری ممالک میں ہی لکھا جاتا تھا کیونکہ اشتراکی ممالک میں ایسے ادب کی موجودگی کا مطلب تھا کہ اشتراکی سماج وہ جنتِ ارضی نہیں جس میں فریاد وفغاں کے مواقع پیدا ہی نہ ہوتے ہوں۔ اشتراکی ممالک کا ادب کنفورمزم کا ادب تھا جو ہمارے کام کا نہ رہا تھا، جمہوری ممالک کا ادب بغاوت اور احتجاج کا ادب تھا لیکن ترقی پسندوں کو اس میں اس لیے دلچسپی نہیں تھی کہ یہ بغاوت اور احتجاج اتنی پہلودار تھی کہ بطور سیاسی پروپیگنڈے کے اس کا استعمال ممکن نہیں تھا۔ امریکہ، یورپ اور انگلینڈ کے مارکسی اور غیر مارکسی دونوں قسم کے پرولتارین ادب سے ترقی پسند نقادوں کی عدم آگہی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ اپنے نظریات کو ٹھوس ادبی تجربات پر قائم کرنا نہیں چاہتے تھے بلکہ محض نظریہ کے زور پر ایسا ادب لکھوانا چاہتے تھے جو ادب بھی ہو اور پروپیگنڈا بھی۔ یہ تنقید کا عملِ معکوس ہے کہ تنقید جو کچھ لکھا جاتا ہے اس کا تخمینہ اور محاسبہ ہوتی ہے۔ کیا لکھا جانا چاہیے اس کا منصوبہ نہیں کہ منصوبہ بندی پروپیگنڈے کا طریقۂ کار ہے۔ ترقی پسند نقادوں نے ایسی فضا پیدا کی تھی جس میں کرشن چندر، بہندر ناتھ اور عصمت ہی پنپ سکتے تھے۔ منٹو اور بیدی جیسے لوگ رسیاں تڑا کر بھاگنے پر مجبور تھے۔ پھر ان نقادوں میں جتنے لوگ تھے سب معمولی ذہن اور محدود مطالعہ کے لوگ تھے۔ کوئی شاتو بریاں، شلر، اور آرنلڈ نہیں۔ سیاست نے ایسا پالا مارا تھا کہ ان نقادوں کی ادبی سوجھ بوجھ شل ہو کر رہ گئی تھی۔ کسی بھی فن کار پر عصری نقادوں کے ایسے

گہرے اثرات کی مثال تاریخ ادب میں ملنا دشوار ہے۔ جید نقادوں کی موجودگی میں بھی فن کار اپنی راہ آپ بناتا ہے کہ اسے قدرت کی طرف سے وہ فکر و نظر عطا ہوتی ہے جو اندھیرے میں اپنی راہ آپ پیدا کرتی ہے اور دوسروں کی شمعِ ہدایت کی مستعار روشنی میں حقائق کا تماشا نہیں کرتی۔ منٹو کو دیکھیے کہ اس کی کسی تحریر میں نظریہ، تحریک اور نقاد کا حوالہ تک نہیں۔ اپنی بصارت پر یہ اعتماد نہ ہو تو فن کار اپنی تخلیقی ضرورتوں کے تحت اپنے فن کو موڑ تک نہیں دے سکتا اور ہمیشہ دوسروں کی سیاسی ضرورتوں کو پورا کرنے کی خاطر اپنے فن سے بے وفائی کرتا رہتا ہے۔ سردار جعفری کو کرشن چندر سے شکایت تو ضرور ہے کہ وہ تخیل سے زیادہ کام لیتے ہیں، لیکن خود ان کے پاس حقیقت نگاری کا کوئی ایسا تصور نہیں جو مشرق و مغرب کے حقیقت پسند ادب کے تاریخی مطالعے کا نتیجہ ہو۔ ان کا حقیقت نگاری کا تصور بھی میلانا تی ہے جو اشتراکی حقیقت نگاری کی مانند صرف پروپیگنڈا لکھوا سکتا ہے، ادب نہیں، اور صرف کرشن چندر ہی پیدا کر سکتا ہے، بالزاک اور ڈکنس نہیں۔ سردار جعفری لکھتے ہیں :

> "وہ جن کے یہاں سماجی تبدیلی کی خواہش نہیں ابھرتی تھی اس دلیل کا سہارا لینے لگے ہیں کہ سماجی تبدیلی کی خواہش کا اظہار کرنا پروپیگنڈا ہے جو ادب کو کمزور کرتا ہے، اور ادیب کو جانب دار بنا دیتا ہے۔ اس کی جانب داری جتنی پوشیدہ رہے اتنا ہی اچھا ہے۔ اس منطق کے مطابق صرف حقیقت کی تصویر کشی کافی ہے۔ اس دلیل کی کمزوری یہ ہے کہ یہ نیم حقیقت کے نظریے کی حامی ہے۔ یہ صرف تاریک اور غمناک پہلوؤں کی عکاسی کر سکتی ہے، اندھیرے میں روشنی کی کرن کو نہیں دیکھ سکتی۔ اگر آرٹ کا کام صرف حقیقت کی تصویر کشی کرنا ہے تو پھر اس کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہ جاتی، کیونکہ حقیقت موجود ہے اور اپنی تصویر کشی کی محتاج نہیں۔"

سردار جعفری کی بات درست ہے کہ حقیقت موجود ہے اور اپنی تصویر کشی کی محتاج نہیں۔ اسی لیے بڑا فن کار ان موضوعات پر نہیں لکھتا جن کا علم ہمیں اخبارات کے ذریعہ ہوتا رہتا ہے۔ وہ انہی حقائق کے بارے میں لکھتا ہے جنھیں صرف فن کارانہ تخیل بے نقاب کرنے اور معنی خیز بنانے کا حامل ہو۔ اسی لیے حقیقت نگاری یوجین سیو، گنکورٹ اور ہسمین کی دستاویزیت اور انسانی فطرت کے تاریک گوشوں میں مریضانہ دلچسپی کی حدود سے باہر نکل کر ٹالسٹائی، دستوفسکی، ڈکنس اور جارج ایلیٹ کے یہاں کمال پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے، اور یہ لوگ سامنے کی حقیقتوں

کا بیان نہیں کرتے بلکہ زندگی کی تفسیر کے لیے اپنی حقیقت آپ ایجاد کرتے ہیں جو خود اتنی سچی، اور یقین آفریں ہوتی ہے کہ دستاویزی VERISIMILITUDE کی اسفل صحافتی سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ فوٹو گرافک حقیقت نگاری بھی معمولی درجے کے پرولتارین ادیبوں کا طریقۂ کار رہا ہے اور کوئی فن کار محض اس زور پر بڑا فن کار نہیں بن سکا۔ منٹو اور زولا پر اور موپاساں کی غیر جانب داری کو شیکسپیر کی غیر جانب داری ہی کی روشنی میں سمجھا جا سکتا ہے کہ ڈرامائی بیانیہ کی یہ تکنک ڈرامے ہی کا عطیہ ہے اور غیر شخصی آرٹ کے تصوّر کی توسیع ہے اور اسے اس غیر جانب داری کے تصوّر سے کچھ لینا دینا نہیں جو مجرموں کے ہاتھوں لڑکیوں کا RAPE کراتی ہے اور کھڑی تماشا دیکھتی ہے۔ ترقی پسند نقاد اعلیٰ ادبی طریقۂ کار کو کنڈیم کرنے کے لیے ہمیشہ سستے سنسنی خیز لٹریچر سے مثالیں دیتے ہیں۔ بعینہٖ اسی طرح جس طرح کلاسیکی اردو شاعری کو کنڈیم کرنے کے لیے اختر حسین رائے پوری بستر کو جھاڑا جا رہا ہے والی شاعری سے مثالیں مستعار لیتے ہیں۔ اگر ترقی پسند نقاد عالمی ادب کا مطالعہ کرتے تو انھیں پتہ چلتا کہ پرولتاری ناول زولا کے فطرت پسند ناول ہی کے مانند ماحول اور وراثت کے جبر کا اسیر رہا ہے اور حقیقت نگاری اسی لیے فطرت نگاری سے مختلف ہے اور بہتر ادبی طریقۂ کار ہے کہ وہ فرد کی قوتِ ارادی کا اعتراف کرتی ہے اور فرد کو ماحول کے جبر سے آزاد کراتی ہے۔ بورژوا سماج نے جو انفرادیت پسند ہیرو پیدا کیا تھا، ناول اسی کے کارناموں اور جذباتی مسائل کے بیان کے لیے وجود میں آیا۔ لیکن ترقی پسندوں کو انفرادیت پسندی سے چڑ ہے۔ افسانہ اور ناول اجتماعی معاشروں میں پنپ نہیں سکتا کیونکہ یہ فارم قبائلی ذہنیت کی ترجمانی کے متحمل نہیں ہو سکتے، وجہ یہ ہے کہ ناول پہلو دار اور پیچیدہ آدمی کے پیچیدہ تجربات کا بیان کرتا ہے اور اجتماعی ذہنیت قبائلی ذہنیت ہی کی مانند سادہ لوح ہوتی ہے۔ اور فوک آرٹ کے سیدھے سادے فارم کا مطالبہ کرتی ہے۔ لوک گیت، لوک کتھا اور لوک ناٹک جس آسانی سے ترقی پسند خیالات کو جذب کر سکتے ہیں اور ریاستی پروپگنڈے کے کام آ سکتے ہیں، ہائی آرٹ کے فارم نہیں آ سکتے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو کرشن چندر کا ادب اس تمام سوفسطائیت کا انکار ہے جو انسانی ذہن کے صدیوں کے ارتقا کا نتیجہ ہے اور اس سادہ لوحی کی طرف رجعت ہے جو سیاہ سفید کی تقسیم اور اس کے بیان کے لیے اخلاقی تمثیل سے آگے دیکھ ہی نہیں سکتی۔ شیکسپیر، بالزاک، فلابیر، ٹالسٹائی، اور دستوئفسکی یہ وہ نام ہیں جو انسان کے تخلیقی ذہن کے ارفع ترین مقامات

کی نشاندہی کرتے ہیں، اور انھوں نے جو کچھ حاصل کیا ہے اسے نظر انداز کر کے نہیں بلکہ دامن میں سمیٹ کر ہی انسان کی تہذیبی زندگی کا قافلہ آگے بڑھ سکتا ہے۔ ترقی پسندوں نے ایسا نہیں کیا۔ ہائی آرٹ کی قیمت پر انھوں نے پلیبین PLEBEIAN آرٹ کو سینے سے لگایا۔ پروپیگنڈا کمرشیلزم، اور سادہ لوح اخلاق پسندوں کی حکایت کے سوا ان کے ہاتھ کیا آیا۔ یہ اشتراکی ادب کا ایسا عبرت ناک انحطاط تھا کہ لوگوں نے اشتراکیت کے حوالے سے ادب کی بات تک کرنا چھوڑ دیا۔ اندھیرے میں روشنی کی کرن دیکھنے کا ترقی پسندوں کو بہت شوق ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ جبر کا شکار ہونا کون سی حقیقت نگاری ہے؟ پردلتا رین یا ڈکنیس؟ ایک کرشن چندر کی وہ عورت ہے جو خوبصورت ہے اور جس کا انجام فلمی ڈائرکٹر کی خواب گاہ ہے۔ ایک منٹو کی وہ عورت جو چیتھڑے حال فٹ پاتھ پر پڑی رہتی ہے۔ مورفیا کے انجکشن لیتی ہے، لیکن ہر مہینے اپنی بیٹی کو پیسے بھیجتی رہتی ہے۔ اندھیرے میں روشنی کی کرن کہاں ہے؟ وہیں جہاں آدمی اپنی خودی، اپنی ماتا، اپنی بنیادی انسانیت کو ماحول کے جبر کے باوجود برقرار رکھنے میں کامیاب ہوا ہے۔ کرشن چندر کی کہانی ایک غریب عورت کی نہیں بلکہ ایک لالچی عورت کی کہانی بن جاتی ہے، جب کہ منٹو کی عورت چونکہ لالچی نہیں، بے لوث ہے اسی سبب سے غیر معمولی بن جاتی ہے۔ کرشن چند معمولی آدمیوں کو معمولی رکھتے ہوئے انھیں غیر معمولی بنانا چاہتے ہیں۔ سوائے GLORIFY کرنے، پمپ سے ہوا بھرنے، الفاظ کی موجوں پر انھیں غباروں کی طرح اڑانے کے ان کے پاس کوئی اور طریقہ نہیں رہتا، جب کہ منٹو معمولی آدمی میں غیر معمولی صفت ڈھونڈ نکالتا ہے، اور جوہر میں کنول کے کھلنے کا منظر پیش کرتا ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ جنھیں ہم راکھ کا ڈھیر سمجھتے تھے ان میں بھی دبی ہوئی چنگاریاں نکلیں، جب کہ کرشن چندر کی انگیٹھی میں انگاروں کا نام و نشان نہیں، محض نظریہ کا سرخ بلب ہے جو شعلوں کا التباس پیدا کرتا ہے۔

سردار جعفری لکھتے ہیں:

"آپ چاہے جتنے خوبصورت الفاظ استعمال کریں، جتنے مترنم فقرے اور مصرعے لکھیں، چاہے جتنی تراش و خراش کے ساتھ عبارت آرائی کریں، وہ اس وقت تک دل پر اثر نہیں کرے گی جب تک کسی حقیقت اور سچائی کی ترجمان نہ ہو۔"

میں پوچھتا ہوں یہ جملے کس پر صادق آتے ہیں، کرشن چندر پر یا منٹو پر؟

اسلوب شخصیت کا آئینہ ہے اور دنیائے افسانہ میں افسانہ نگار کے PERSONA کی بڑی اہمیت ہے۔ اس نظر سے دیکھیں تو کرشن چندر کا اسلوب ہی کرشن چندر ہیں اور یہی

ان کی کمزوری ہے۔ اپنے اسلوب کے ذریعہ کرشن چندر افسانے پر اس قدر چھائے رہتے ہیں کہ افسانہ اپنے قوتِ نمو سے پھل پھول سکنے کی استعداد ہی پیدا نہیں کر پاتا۔ ان کے افسانوں میں کہانی، کردار، واقعات اور میلیو کی کوئی اہمیت نہیں حالانکہ یہی وہ عناصر ہیں جن کے ظہور ترتیب سے افسانہ وجود میں آتا ہے۔ کرشن چندر کی کہانی کمزور ہوتی ہے اور اسے دلچسپ بنانے کے لیے وہ پلاٹ کو ایسے موڑ دیتے ہیں کہ کہانی پر کردار قربان ہو جاتے ہیں اور تھیم غارت ہو جاتی ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ بات کوئی بھی ہو چونکہ وہ بیان کر رہے ہیں اس لیے رنگ جما دے گی۔ بنیادی پر یہ رویہ ہی غلط ہے۔ افسانہ نگار کے تخیل کے جوہر کہانی کی ایجاد، کردار کی پیش کش، واقعات کی ڈرامائیت کے ادراک، اور تھیم کو ابھارنے میں کھلتے ہیں۔ یہی نہیں محض زورِ بیان پر آدمی کتنے معرکے سر کرے گا۔ زورِ بیان پر تو شاعروں کی شاعری تک نہیں چلتی۔ ویسے آپ دیکھیں تو ڈرائیڈن کی ہیروئک ٹریجیڈی کے زورِ بیان میں کسے کلام ہو سکتا ہے، لیکن ڈرائیڈن کا مقابلہ ذرا مالرو سے کیجیے کہ وہ بھی زورِ بیان میں کسی سے کم نہیں۔ لیکن مالرو کا نام ڈرائیڈن کے ساتھ نہیں شیکسپیر کے ساتھ لیا جاتا ہے اور یہ محض زورِ بیان کی وجہ سے نہیں بلکہ چند دوسری ڈرامائی صفات کی وجہ سے ہے جن سے ڈرائیڈن محروم تھا۔ تکنیک، فارم، کردار نگاری، واقعہ نگاری پر افسانہ نگار کو عبور نہ ہو تو افسانہ نگار سے وہ مقاصد تک حاصل نہیں ہوتے جن کے حصول کے لیے ان فنی لوازمات سے اس نے چشم پوشی کی تھی۔ گجراتی میں جھویر چند میگھانی ایک ایسے ادیب تھے جن کا زمین سے گہرا رشتہ تھا اور جو سوراشٹر کے لوک گیتوں کی فضاؤں میں سانس لیتے تھے اور رہن ادہاتی کی زندگی سے واقف تھے۔ ہائی آرٹ کی طرف ان کا رویہ بھی بہت ہمدردانہ نہیں تھا۔ گاؤں کی زندگی، شہر کی زندگی، سیدھی سادی عورت، پڑھی لکھی عورت، مالدار آدمی، غریب آدمی، یہ تھیں وہ سیدھی سادی تقسیمات جن سے ان کا سیدھا سادا ذہن بلند نہیں ہو سکا۔ اپنی ناولوں اور کہانیوں کے ذریعہ انھوں نے اپنے ذہنی تعصبات کو پالنے پوسنے ہی کا کام کیا۔ یہ سیدھے سادے دیہاتی لوگ ہیں جو نیک ہوتے ہیں۔ شہر کے پڑھے لکھے لوگ تو برائیوں کا ڈھیر ہوتے ہیں۔ کرشن چندر کے "آخری بس" کی مانند یہ تو مزدور ہی ہوتا ہے جو اپنی جگہ دوسرے کو پیش کرنے کا شریفانہ کام کرتا ہے۔ دوسرے تو کم ظرف اور کمینہ صفت ہوتے ہیں۔ اپنی تمام ارضیت اور زندگی کے وفور کے باوصف میگھانی کے افسانوں اور ناولوں کا بھی وہی حشر ہوا جو کرشن چندر کی تصنیفات کا ہونے والا ہے۔ آرٹ کی گاڑی جب محض زندگی کے زور پر نہیں چلتی تو زبان کے

زور پر کیا چلاتی۔ اور حقیقت تو یہ ہے کہ زبان کا لطیف ترین خلاقانہ استعمال بھی وہیں ہوتا ہے جہاں وہ انسانی ذہن کی نازک ترین کیفیتوں اور احساس کی مہین ترین لرزشوں کو ضبطِ قلم کرتی ہے۔ ذرا انتھونی پاویل کی MUSIC OF TIME کو پڑھیے اور سوچیے کہ کیا شیلی کے شاعرانہ تخیل نے بھی ایسی مہین فضاؤں میں پرواز کی تھی۔ ایلیٹ نے شیلی کے اسلوب کے بارے میں بتایا ہے کہ وہ اتنا RAREFIED ہے کہ BEAUTITUDE کے بیان کے لیے اس سے بہتر اسلوب کا تصور ممکن نہیں۔ کرشن چندر کا اسلوب بھی اس مقام کو چھوتا ہے۔ وہ چاہتے تو ہرمن ہیس اور انتھونی پاویل اور آندرے ژید کے غنائی ناولوں کی مانند کوئی شاہکار تخلیق کرتے۔ لیکن اس کے لیے ضروری تھا کہ ان کا تخیل اور احساس اس صحافتی جوہڑ سے باہر نکلتا جو ترقی پسندی کے غیر فنی اور غیر ادبی تصورات کا زائیدہ تھا، لیکن انھیں فن کار سے زیادہ محسنِ انسانیت کا رول پسند آیا۔ لیکن اس کی انھیں بھاری قیمت چکانا پڑی۔ موقع پرستوں کے سنہری گھوڑے PEGASUS سے سماجیات کے چھکڑے کھنچوانے کا کام لیا۔ ایک سرجن جو دل کا نازک آپریشن کر سکتا ہے اس سے سنڈاس کی صفائی کا کام لے کر خوش ہونے والوں کی دنیا میں کوئی کمی نہیں ہے، کیونکہ جنتا کی دوستی والا ابغل بھیلا آدرش وادجس چیز کو دیکھ کر سب سے زیادہ چراغ پا ہوتا ہے وہ ہاتھی دانت کا مینار ہے۔ اس تخیل کو جو فلک سیر ہے، اس نظر کو جو ستارہ شناس ہے، اس فکر کو جو عارفِ اسرار ہے، اور ان انگلیوں کو جو حیات بخش اور زندگی افروز ہیں، وہ عام آدمی کی سطح پر کھینچ لانا چاہتا ہے کیونکہ عام آدمی کی جو میتھ اس نے ایجاد کی ہے، اس کی روشنی میں ہر وہ شخص جو عام نہیں ہے عوام کا دشمن ہے۔ فن کاروں کو ایک عام شہری اور ٹریڈ یونین ورکر کی سطح پر لانے والی اس ذہنیت نے اپنے وقت کے حساس ترین دماغوں کے ساتھ جو سلوک کیا ہے اس کی ہولناک داستانِ اشتراکی ملکوں کی ادبی تاریخ پر پھیلی ہوئی ہے۔ ایسی فضا میں کلچر بانجھ ہو جاتا ہے۔ ادیب منشی گیری کرتے ہیں اور فن کار بیورو کریٹ کے منصوبوں کے مطابق ادب تخلیق کرتا ہے اور انعام و اکرام سے نوازا جاتا ہے۔ کرشن چندر کی زندگی کا سب سے المناک پہلو یہی ہے کہ انھیں روس میں ان کی ان چیزوں کی وجہ سے مقبولیت ملی جو ادب تھیں ہی نہیں، نری صحافت اور پروپیگنڈا تھیں اور انھیں اس کا احساس تک نہ ہوا۔

جدید جرنلزم کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس نے رپورٹ کو رپورتاژ بنا دیا ہے اور اس کے کالم نویس روزمرہ کے واقعات کو ایسے طنزیہ، مزاحیہ، اور افسانوی انداز میں پیش کرتے

ہیں کہ آدمی کو دلچسپ مطالعہ کا سامان ہاتھ آتا ہے۔ کرشن چندر بے شمار ایسی چیزیں لکھتے رہے جو بنیادی طور پر صحافیانہ تھیں۔ جن موضوعات پر انھوں نے لکھا وہ سرے سے آرٹ کے موضوعات تھے ہی نہیں، جس انداز سے لکھا وہ آرٹ کا انداز تھا ہی نہیں۔ یہ آرٹ نہیں نان آرٹ تھا، جو مسرت نہیں ذہنی تردد اور خلجان پیدا کرتا تھا۔ بصیرت نہیں بلکہ فکری الجھن اور دانشورانہ کنفیوژن پیدا کرتا تھا۔ سماجی افسانے کی اگر سماجیات ہی ٹھیک نہ ہو وہ بہت سے ایسے سوالات پیش کرتا ہے جو RATIONAL نہ ہونے کے سبب قاری کو ایسے مسائل میں الجھاتے ہیں جن کا اس کے پاس کوئی حل نہیں ہوتا۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ دوسرے بے شمار مسائل پیدا کیے بغیر وہ ان سوالات کا کوئی اطمینان بخش جواب نہیں دے سکتا۔ صحافت کی دنیا میں ایسی چھینا جھپٹی چلتی رہی ہے۔ آرٹ کی دنیا ایسی چھینا جھپٹی کی نہیں بلکہ ایک ایسے تجربہ کی دنیا ہے جو نفسیہ مکمل سکون بخش اور بصیرت افروز ہو۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا افسانہ "بت جاگتے ہیں" لیجیے اس میں یہ مسئلہ سامنے آتا ہے کہ لوگ تلک گوکھلے جیسے لیڈروں کے بُت نصب کرتے ہیں لیکن وہ عام آدمی جو جنگِ آزادی میں ان سے بھی زیادہ قربانیاں دیتا ہے، فراموش کر دیا جاتا ہے۔ میں نہیں جانتا کہ اس مسئلے کا کیا حل ہے کہ یہ ایک عالمگیر مسئلہ ہے کیونکہ روس میں بھی بُت لینن اور اسٹالن ہی کے نصب کیے جاتے ہیں عام آدمی کے نہیں۔ وہ کروڑوں جو جنگ میں مارے جاتے ہیں ان کی یادگار ایک جلتی جوت ہوتی ہے کہ کروڑوں کے بُت نصب کیے جائیں تو دنیا میں بُت زیادہ ہوں گے، آدمی کم۔ سوانح بھی بڑے لوگوں کی لکھی جاتی ہے، لیکن اگر کرشن چندر یا کوئی اور یہ تہیہ کر لے کہ وہ ہر اس شخص کی سوانح لکھے گا جو جنگ یا جنگِ آزادی میں کام آیا، تو ان لاکھوں آدمیوں کے تذکرے کو بھلا کون پڑھے گا اور پڑھے گا بھی تو کیوں کہ یہ تذکرۂ اولیا نہیں ہے جس کا پڑھنا کارِ ثواب ہو۔ دراصل کرشن چندر تاریخ ساز شخصیتوں اور تاریخ میں ایک عام آدمی کے رول کو سمجھ ہی نہیں رہے ہیں۔ یہ بالکل ایسا ہی مسئلہ ہے کہ ایک معمولی افسانہ نگار کو کرشن چندر جیسی شہرت کیوں نہیں ملتی، یا پھر ہر وہ آدمی جو صوم و صلاۃ کا پابند ہے، قطب و غوث کے مرتبے کو کیوں نہیں پہنچتا۔ تلک گوکھلے اور گاندھی جی کے بُت ہم اس لیے نصب کرتے ہیں کہ یہ لوگ اگر نہ ہوتے تو شاید آج بھی ہر جگہ برطانوی سامراج ہی کے بُت نظر آتے کہ عام آدمی اور عوام لینن ہی کے قول کے مطابق اس وقت تک کچھ نہیں کرتے جب تک ان سے کچھ کرایا نہ جائے۔ صدیوں تک ہریجن کتوں کی سی زندگی بتاتے رہے اور کبھی پلٹ کر اُن پر

حملہ نہیں کیا جوان سے غیر انسانی سلوک کرتے تھے۔ یہ گاندھی جی، امبیڈکر، اور بلیک پینتھرس ہیں ہیں جنھوں نے ان میں عزتِ نفس کا احساس پیدا کیا۔ بُت انہی کے نصب کیے جائیں گے،۔ فرض کیجیے کہ ایک جلسے میں جس میں کرشن چندر افسانہ پڑھنے والے ہیں، ایک مزدور آکر صدر کی کرسی پر بیٹھ جاتا ہے اور کہتا ہے کہ چونکہ میں آپ کے افسانوں کا ہیرو ہوں اس لیے صدر القدر رہوں، تو آپ کیا کہیں گے۔ یہ دھاندلی ہے۔ ایسی باتوں سے گڑبڑ پیدا ہوتی ہے، جلسے میں بھی اور ذہن میں بھی۔

لگ بھگ یہی عالم "تین غنڈے" کا ہے جو جہازیوں کی بغاوت کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ یہ افسانہ اس بات کی دلیل ہے کہ سیاسی آندولن پر اچھا ادب لکھا جا سکتا ہے کیونکہ ان تجربات سے جو آدمی گزرتا ہے وہ انسانی دکھ اور انجان قوتوں کی لائی ہوئی ہولناکیوں کے معنی جانتا ہے۔ جنگ اور فسادات اقدار کے جس نظام کو درہم برہم کرتے ہیں اس کا اسے شعور ہوتا ہے۔ لیکن سیاسی آندولن کے بارے میں آدمی یقین سے کچھ نہیں کہہ سکتا۔ سوال یہ ہے کہ سیاسی ہنگامے اگر برطانوی حکومت کے دور میں ہوتے ہیں تو حق بجانب ہیں، اور اگر ملکی اور قومی حکومت کے زمانہ میں ہوتے ہیں تو حق بجانب نہیں؟ ۔ خاطر نشان رہے کہ آزادی کے بعد پولیس کی گولیوں سے مرنے والوں کی تعداد جنگِ آزادی میں مرنے والوں سے کہیں زیادہ رہی ہے۔ یہاں سوال نظم وضبط کا ہے اور نظم وضبط ریاست کی ذمے داری ہے۔ آدمی پولیس راج میں بھی بے دست و پا ہوتا ہے اور غنڈہ راج میں بھی۔ کرشن چندر کے افسانے میں جو لوگ مرتے ہیں وہ غنڈے نہیں ہیں بلکہ بہت ہی اچھے لوگ ہیں۔ لیکن وہ بے شمار آندولن جن پر کرشن چندر نے افسانے نہیں لکھے، مثلاً مہا گجرات اور مہاراشٹر کا آندولن، نو نرمان کا آندولن، شیو سینا کے چلائے ہوئے آندولن، ان میں شرپسند عناصر نے شامل ہو کر کیا بے گناہوں کو نہیں مارا، کیا عورتوں کا ریپ نہیں کیا، ایسے وقت میں حکومت اور ریاست کی ذمہ داری کیا ہوگی۔ کرشن چندر ہاتھ کی جس صفائی سے اپنے پسندیدہ کرداروں کو شہید ثابت کرتے ہیں، کیا ہاتھ کی ایسی ہی صفائی سے ہر سیاسی جماعت اس کے آندولن میں مرنے والوں کو شہید اور مارنے والی حکومت کو جابر ثابت نہیں کر سکتی۔ فارمولا باز کہانی کی یہی مصیبت ہے کہ اس کا فارمولا ہر کوئی اپنے مقصد کے لیے استعمال کر سکتا ہے۔ اشتراکی ملکوں کے خلاف آندولن کو بھی اسی کامیابی سے کہانی کا روپ دیا جا سکتا ہے۔ عام آدمی کی مرگِ رائگاں، سیاسی مجاہد کی شہادت، حکومت

کا جبر، پولیس راج کے ستم سب پر کہانیاں لکھی جا سکتی ہیں اور لکھی گئی ہیں لیکن ایسی کہانیاں اسی وقت کامیاب ہوتی ہیں جب وہ صحیح تکنک کے ذریعہ اپنی تھیم کو ابھار سکیں۔ مثلاً سیاسی کہانی میں اہم چیز سیاسی پس منظر ہی ہوتا ہے جو مرنے والوں کی موت کو معنی خیز بناتا ہے۔ اگر جابر حکومت کی کارستانیوں کو بے نقاب کرنا مقصود ہے تو حکومت کی پوری مشینری پر نظر ہونی چاہیے۔ بے گناہ بچوں کی موت سے رقت پیدا ہوتی ہے، لیکن ظالم اور جابر محض تجرید رہتا ہے اور کھُل کر سامنے نہیں آتا۔ یہ طریقۂ کار سیاسی اشتعال انگیزیوں کے ہیں فن کاروں کے نہیں، اور اشتعال تو کسی بھی چیز کے خلاف دلایا جا سکتا ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو کمیونسٹ لٹریچر کی یہ بڑی بدنصیبی رہی ہے کہ وہ سرمایہ داروں اور سامراجیوں کے خلاف نفرت اور بغاوت کے REASONABLE MOTIF پانے میں کامیاب نہیں ہوا۔ دولت مندوں سے نفرت میں دولت سے رشک اور حسد کا جذبہ چھپائے نہیں چھپتا اور حاسد کا نہ کوئی علاج ہے نہ کوئی اس کے مسائل کا کوئی حل۔ دولت مندوں کی عیش کوشی کو ہدفِ ملامت بنایا جاتا ہے حالانکہ عیاشی ایک اخلاقی مسئلہ ہے، طبقاتی اور اقتصادی نہیں۔ اخلاقی پاکبازی کا ڈھونگ رچائے بغیر دوسری عیاشیوں پر طنز بے معنی ہے، اور شاید اسی سبب سے کمیونسٹ پارٹی اور ترقی پسندی اخلاقیات کے معاملہ میں زیادہ سے زیادہ PURITANICAL بنتے گئے، جو ان کے مادّہ پرست فلسفہ اور لبرلزم، اور رومانی انقلابیت سب کو پارہ پارہ کرتا رہا، اس دوغلے پن نے کرشن چندر کے یہاں جو گُل کھِلائے ہیں اس کا ذکر میں آگے کروں گا۔ سرِدست تو میں بتانا چاہتا ہوں کہ کیمونسٹوں کے برعکس کیمونزم مخالفوں مثلاً آرتھر کوئسلر اور جارج آرویل ایسے موضوعات تلاش کرنے میں کامیاب ہوئے جو ایک آمر اور مطلق ریاست کی ریشہ دوانیوں اور انسانی آزادی کے مسئلے کو نہایت وضاحت کے ساتھ پیش کر سکیں۔ ان کے یہاں حکومت اور ریاست کا سفاک چہرہ بہت قریب سے دیکھا جا سکتا ہے جب کہ کرشن چندر کے یہاں مقتولین کی لاشیں ہیں جو حکومت اور برسرِ اقتدار طبقہ کے متعلق ہمیں کچھ بھی نہیں بتاتیں۔ کرشن چندر کی مصیبت یہ ہے کہ وہ ایک پیچیدہ صنعتی اور اقتصادی نظام اور بہت ہی پھیلی ہوئی آبادی، اور ایک بڑے لیکن پس ماندہ ملک کے نہایت اُلجھے ہوئے مسائل کو SIMPLIFY کر کے پیش کرتے ہیں اور ان کے آسان حل تلاش کرتے ہیں۔ وہ مزدوروں کے مسائل اس طرح پیش کرتے ہیں گویا وہ دنیا کی مظلوم ترین، غریب ترین، مجبور ترین، غلام قوم ہے جس کا کوئی رکھوالا نہیں اور سوائے

اشتراکی انقلاب کے جس کی کوئی راہِ نجات نہیں۔ ایسا کرتے وقت وہ ٹریڈ یونین، لیبر لا، لیبر کورٹ، اور لیباری سیاست کو بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔ مزدور اور سیٹھ کے رشتے کو وہ ساہوکار اور کسان کا رشتہ سمجھتے ہیں، جو نہیں ہے، کہ مزدور اور سیٹھ کے بیچ مینیجریل کلاس کی ایک پوری پارٹی قائم ہو گئی ہے جس کے پیدا کردہ مسائل خود اشتراکی سماج میں بہت خوش آئند نہیں ہیں۔ کرشن چندر امیر کے خلاف نفرت اور غریب کے لیے ہمدردی پیدا کرنے کے لیے جس سادہ فکری سے کام لیتے ہیں وہ اچھے ادب کے لیے زہرِ ہلاہل ہے کہ اچھا ادب پیچیدہ مسئلے کو اس کی تمام پیچیدگی کے ساتھ قبول کرتا ہے اور کسی آسان حل میں وہ طفل تسلی" کا سامان نہیں ڈھونڈتا۔ ورنہ بیسویں صدی کی تمام بداخلاقیوں اور بے شرمیوں کا آسان حل تو یہ ہے کہ عورتوں کو سخت پردے میں رکھا جائے۔ نہ رہے گا بانس نہ بجے گی بانسری۔ کرشن چندر مسائل کو اسی ملّایانہ طریقے سے پیش کرتے ہیں جن سے محض تردّد اور خلجان پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً اپنے افسانے " ایک لڑکی ایک سیتا " میں وہ ایک جگہ کہتے ہیں :

" یہ سیتا ہے، رام جوشی کی منگیتر۔ آج کے روز ان دونوں کی شادی ہوتی اگر وہ سالا شرابی سیٹھ اپنی گاڑی کو ہمارے فٹ پاتھ پر نہ چڑھا دیتا۔"

کرشن چندر نہیں جانتے کہ حادثات سے المیہ پیدا نہیں ہوتا۔ حادثے کو طبقاتی نوعیت دینے کے لیے وہ شرابی سیٹھ کا ذکر کرتے ہیں حالانکہ رکشا، ٹیکسی، بس اور ٹرک زیادہ تر عوام اور اکثر و بیشتر بے حد اجڈ اور گنوار قسم کے عوام چلاتے ہیں اور شراب پی کر بھی چلاتے ہیں اور بے تحاشا حادثے کرتے ہیں۔

اسی افسانے میں وہ ایک جگہ لکھتے ہیں :

" یہ تاج محل ہوٹل ہم نے بنایا ہے، وزیر اعظم کا گھر ہم نے بنایا ہے، ٹاٹا ایئر ویز کا دفتر ہم نے بنایا ہے۔ لیکن ہمارے لیے کوئی جہاز نہیں، کوئی ہوٹل نہیں، کوئی کوٹھی نہیں۔"

میں پوچھتا ہوں اس سوال کا جواب اشتراکی سماج کے پاس کیا ہے۔ کیا وہاں کے تمام مزدور ہوائی جہاز میں اُڑتے ہیں، شاندار فلیٹ میں رہتے ہیں۔ کرشن چندر کے لیے اشتراکیت اقتصادی پروگرام یا پالیسی نہیں، بلکہ نشہ آور اور خواب آفرین فلسفہ ہے۔ وہ خواب دیکھنے والے دیوانوں کی طرح یوٹوپیا کے باسی ہیں اور یوٹوپیا جس میں ہر چیز مکمل ہوتی ہے کے پیمانہ

سے حقیقی دنیا کو ناپنا ایک ایسا آدرش واد ہے جسے نامکمل آدمی کبھی برداشت نہیں کر سکتا۔ میں تو چاہتا ہوں کہ ہر محبوبہ کا مزار تاج محل جیسا ہو۔ ہر مزدور تاج محل ہوٹل میں رہے۔ میں تو چاہتا ہوں کہ دنیا کی ہر عورت ہیما مالینی اور ہر مرد راجیش کھنہ ہو میں تو چاہتا ہوں کہ دنیا کا ہر مرد دنیا کی تمام خوبصورت عورتوں کے ساتھ ہم بستری کرے۔ لیکن یہ خواہشیں STUPID ہیں۔ خواب میں پوری ہو سکتی ہیں اور خواب دیکھنے کا حق ہر شخص کو ہے بشرطیکہ وہ خواب اور حقیقت کے فرق کو پہچانے اور خواب کو حقیقت میں بدلنے کی کوشش نہ کرے۔ اشتراکی سماج ایک آئیڈیل ہے۔ کرشن چندر اسے خواب میں بدل دیتے ہیں۔ اپنے افسانے "سو روپے" میں وہ ایک وارنش والے کا کردار پیش کرتے ہیں۔ اسے اپنی محنت کی اجرت ملی ہے۔ وہ سو روپے لے کر عجیب عجیب خواب دیکھتا ہے۔ ایک دکان میں ایک گاؤن دیکھتا ہے، تخیل میں اسے پہنتا ہے، ایک ایرانی غالیچے پر بیٹھا اڑتے ہوئے بہت دور چلا جاتا ہے۔ غالیچہ ایک ندی کے کنارے اترتا ہے۔ پھر خود بخود کہیں سے ایک صراحی آجاتی ہے، اور پھر ایک مرمریں ہاتھ، دو آنکھیں اور ایک حسین چہرہ۔ ایسے الف لیلوی خواب سبھی دیکھتے ہیں، آدمی آدھا خواب اور آدھا حقیقت میں رہتا ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے جس میں منٹو دلچسپی لے سکتا تھا لیکن کرشن چندر ہر موضوع کو طبقاتی کشمکش کی سطح پر کھینچ لاتے ہیں۔ وہ دنیا جس میں غریبوں کے ایسے خواب پورے نہ ہوں اسے وہ بدلنا چاہتے ہیں۔ میں بتانا یہ چاہتا ہوں کہ سماجی تبدیلی کا خواہش مند ادب ایسی رومانی آرزومندی پر نہیں پھلتا جس کی تکمیل کا سامان نظام کائنات میں موجود نہیں رومانی آرزومندی کا ادب دوسری قسم کا ہوتا ہے۔ سماجی انصاف اور سماجی تبدیلی چاہنے والا ادب سماجی ناانصافی، غاصبیت اور استحصال کے ٹھوس واقعات کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ ایک خواب دیکھنے والا رومانی نوجوان بھی اپنے گرد و پیش سے غیر مطمئن ہوتا ہے کیونکہ اس کی آرزوئیں بھی تشنۂ تکمیل رہتی ہیں۔ دنیا کو بدلنے کی اس خواہش اور ایک ہریجن، ایک بیوہ اور ایک بیکار غریب آدمی کی خواہش میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ ہر آدمی زرق برق ایوانوں میں خوبصورت عورتوں کے ساتھ عیاشیوں کے خواب دیکھتا ہے۔ ان خوابوں کو حقیقت بنانے کے لیے وہ دنیا کو بدلنے کی نہیں سوچتا، لیکن جب تک وہ اپنی بیوی کو ساڑھی اور بچے کو کھلونے نہیں دے سکتا تو اس میں دنیا کو بدلنے کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ تبدیلی خوابوں سے نہیں ضرورتوں سے آتی ہے۔ لیکن ضرورت مند لوگوں کا ادب، دودھ کے لیے

بلک بلک کر سو جانے والے بچوں اور تپ دق میں مبتلا عورت کا ادب اس قدر تو تکلیف دہ ہوتا ہے کہ دکھ میں مریضانہ دلچسپی لینے والے ہی اسے لکھ اور پڑھ سکتے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ ادب کا موضوع ہی انسانی رشتے ہیں اور بھوک ایک حیوانی جبلت ہے اور خالص بھوک کی سطح پر آدمی کا صرف روٹی سے حیوانی رشتہ رہتا ہے۔ اس بھوک کا ظلم و جبر کے خلاف سمبالک استعمال ہو سکتا ہے تخلیق نہیں۔ بھوکے خاندان پر ناول نہیں لکھی جا سکتی، دستاویزی رپورٹ تیار کی جا سکتی ہے۔ پرولتارین ناول بھی ان مزدور بستیوں کی کہانی بیان کرتی ہے جو غربت کی سطح سے نیچے ہیں، لیکن بھوک کی سطح سے اوپر ہیں، یہاں پر دیکھا جا سکتا ہے کہ غربت، سخت محنت، اور سرمایہ دارانہ نظام انسان اور انسانی رشتوں کے ساتھ کیا سلوک کرتا ہے۔ پرولتارین ناول ایک سماجیاتی ناول ہے جو ایک مخصوص طبقے کا جزرسی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ ایسی ناول یا افسانہ خراب ہو تب بھی ناول یا افسانہ ہے جب کہ کرشن چندر کا اشتعال انگیز ادب اس زمرے میں نہیں آتا۔ آرٹ کے ڈسپلن کا مطلب ہی یہ ہے کہ جو موئف آپ ابھارنا چاہتے ہیں اس کے لیے ایسا مواد فراہم کریں جو وحدتِ تاثر کو منقسم نہ کرے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو ٹریڈ یونین تحریک کے بعد مزدور طبقہ استحصال کے موضوع کے طور پر بہت کام کا نہ رہا تھا۔ استحصال کے موضوع کے طور پر غیر منظم محنت کش طبقہ زیادہ موزوں تھا۔ کھیت مزدور، ہریجن اور آدی باسی، چھوٹک لوٹنک کام کرنے والی عورتیں، اور ہوٹلوں، گراجوں اور کارخانوں میں سکھاؤ کے طور پر کام کرنے والے نو عمر بچے، ان کی کہانیوں میں طبقاتی سماج کی سفاکیوں کو بیان کیا جا سکتا تھا مصوّرِ غم بنے بغیر۔ ان کے دکھ درد کو انقلابی آرٹ میں بدل دینے میں ترقی پسند فن کار کی کسوٹی ہے۔ اس کسوٹی پر کرشن چندر پورے نہیں اترتے۔ ان کے یہاں صورتِ حال کی بھیانکتا اس طرح آنکھیں پھاڑے نظر نہیں آتی جیسی کہ سٹائن بک، بیدی اور منٹو کے یہاں دکھائی دیتی ہے۔ وہ اس معنی میں غریب طبقے کے فن کار نہیں ہیں جس معنی میں پریم چند اور ڈکنس تھے۔ جتنا وقت کرشن چندر نے سرمایہ داروں، ان کی عیاشیوں اور عورت بازیوں پر صرف کیا ہے اتنا غریبوں کے مسائل کو سمجھنے میں صرف نہیں کیا۔ یہ دشمن کی فتح ہے کہ آپ اس کے بارے میں زیادہ اور دوستوں کے بارے میں کم سوچیں کرشن چندر کے افسانوں میں شاندار بنگلوں، نائٹ کلبوں، فلمی ستاروں، اسمگلروں کی سازشوں اور کروڑ پتیوں کے گھپلوں کی بڑی ریل پیل ہے۔ دولت مند طبقے کی بدعنوانیوں

کو بے نقاب کرنا سماجی طنز نگار کی فن کارانہ صف آرائی کا ایک جائز حصّہ ہے۔ لیکن جب تک یہ نہ بتایا جائے کہ ایسی بدعنوانیوں کے ہولناک نتائج کا غریب طبقے پر کیا اثر پڑتا ہے، ایسا ادب سرمایہ دارانہ لوٹ کھسوٹ کی بجائے دولت کے کھیل کا ادب بن جاتا ہے، اور اس کھیل کو بھی آدمی ہر کھیل کی طرح ایک تماشائی کی طرح دیکھتا ہے اور وہ جان نہیں پاتا کہ یہ کھیل اس کی اور اس کے بچّوں کی روٹی، روزی اور مسرّت کی قیمت پر کھیلا جا رہا ہے۔ دولت مندوں کی اندرونی سازشوں کا ایسا ادب مغرب میں کافی لکھا گیا ہے اور ہولی وُڈ نے نہایت دلچسپ فلمیں بنا کر کروڑوں کمائے ہیں۔ ایسے ادب کے اخلاقی عنصر کی ترجمانی وہ خوبصورت ہیرو کرتا ہے جو اپنی ذہانت سے دولت مندوں کے کھیل کی بازی الٹ دیتا ہے اور بڑے تیس مار خانوں کو زک دے کر، کروڑوں ہتیا کر تماشائیوں سے داد وصول کرتا ہے۔ مثلاً یہ نوجوان دنیا بھر کے کروڑپتیوں کو اعتماد میں لیتا ہے، ایک ایسی بینک کھولتا ہے جس میں سرمایہ دار کالے بازار کا روپیہ رکھتے ہیں، اور پھر ہوشیاری سے لاکر کھول کر وہ روپیہ غائب کر دیتا ہے۔ ایسی ناولوں کا آرٹ INTRIGUE کا آرٹ ہوتا ہے اور جاسوسی اور سراغ رسانی کے قصّوں کی طرح تخیّل کی بجائے ذہانت کا مطالبہ کرتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ایسی ناولوں کو طبقاتی موقف عطا نہیں کیا جا سکتا۔ ضرور کیا جا سکتا ہے لیکن دلچسپی کا مرکز دوسرا ہونے کی وجہ سے یہ موقف اثر انگیز نہیں بنتا، ذہن کہانی کے پیچ و خم میں الجھا ہونے کی وجہ سے جو اہم چیز ہوتی ہے وہ سامنے نہیں آپاتی۔ پلاٹ کی کہانی کی یہی مصیبت ہے کہ وہ اہم اور بنیادی چیزوں کی قیمت پر کہانی میں قاری کی دلچسپی برقرار رکھتی ہے۔ اس کی دلچسپ مثال کرشن چندر کا افسانہ "خالی قبر" ہے۔ جرمن نازیوں کے کنسنٹریشن کیمپ میں آدمیوں کو گیس چیمبر میں جلایا جاتا ہے اور بہت سے آدمیوں کو شوٹ کرنے سے پہلے ان سے خود کی قبر کھُدوائی جاتی ہے۔ ایک قیدی قبر کھودتے کھودتے فرار ہو جاتا ہے۔ پھر جنگ میں فاشیوں کو پے بہ پے شکست ہونے لگتی ہے۔ مفرور آدمی کو پھر سے دوسرا آدمی سمجھ کر قید کیا جاتا ہے۔ دوبارہ اس سے قبر کھدوائی جاتی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ اس کے نام کا آدمی تو لاپتہ ہے۔ یعنی جس آدمی کی یہ قبر ہونی چاہیے وہ تو مفرور ہے۔ مردہ غائب کیسے ہو گیا۔ غرض یہ کہ ایسے ہی گڑبڑ گھوٹالے ہوتے ہیں۔ آخر میں مفرور قیدی کہتا ہے، "اب اس خالی قبر میں نازی واد دفن کیا جائے گا۔" کہانی پڑھ کر ہم محسوس کرتے ہیں کہ محض پلاٹ اور دلچسپی کے لیے انسانی تاریخ کے سب سے ہولناک باب کو محض ثانوی مواد

کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ بعینہٖ یہی حال " ان داتا " کا ہے۔ افسانہ بنگال کے قحط کی ہولناکیوں کی اتنی ترجمانی نہیں کرتا جتنی کہ اعلیٰ سوسائٹی کی عیاری اور انسانی خدمت کے ڈھکوسلوں پر طنز کرتا ہے یہاں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ سماج سیوا جہاں عیارانہ ہوتی ہے وہیں پُرخلوص بھی ہوتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ انسانی ہمدردی کے تحت کوئی بھی آدمی، ادارہ، یا قوم مصیبت زدوں کے لیے کچھ بھی کام نہیں کرسکتا، اور ہر نوع کی انسانی خدمت محض ڈھکوسلا اور ڈھونگ ہے، خود انسان کا ایک ایسا کلبی اور قنوطی تصور پیش کرتا ہے جو کرشن چندر اور ترقی پسندوں کے انسان کے بنیادی طور پر اچھا ہونے کے تصور کی نفی ہے۔ "ان داتا" میں قحط کے مولف پر اعلیٰ طبقہ کی عیاری کا موقف غالب آگیا ہے، اور عیاری ایک انسانی اور اخلاقی مسئلہ ہے، جب کہ قحط ایک سماجی دُرگھٹنا ہے، جس کی بھیانکتا کے سامنے اخلاقیات کی کوڑی بھی قیمت نہیں رہتی گیس چیمبر اور قحط انسان کے سماجی، سیاسی، اور اخلاقی رویوں کی کسوٹی نہیں بلکہ خود اس کی انسانیت کا معیار ہوتے ہیں۔ ہم یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ جنگ، قحط اور گیس چیمبر کے تجربات سے گزرنے والا آدمی خود آدمی کے متعلق، انسانی صورتِ حال کی بھیانکتا کے متعلق کیا بتاتا ہے۔ یہ ایک وجودی مسئلہ ہے اور وجودی سطح پر ہی اس سے آنکھیں چار کی جاسکتی ہیں۔

لیکن قبرستانی ظرافت بھی آدمی کی حسِ ظرافت کی ایک خصوصیت ہے۔ آدمی موت، جنگ، قحط اور گیس چیمبر کے تجربات سے بھی چٹکلے اور لطیفے اخذ کرتا ہے۔ ان لطیفوں کی ظرافت تاریک اور DISMAL ہوتی ہے لیکن ہوتی ہے ظرافت ہی، اور لطیفہ لطیفہ ہوتا ہے جو اخلاقیات سے بلند ہوتا ہے۔ افسانہ لطیفہ نہیں ہوتا کہ اس کا نصب العین اخلاقی اور انسانی رشتوں کی حدود میں رہ کر انسان کے متعلق کسی معنی خیز بات کا انکشاف کرنا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو نے فسادات کے افسانوں کو فسادات کے لطیفوں سے گڈمڈ نہیں کیا۔ "سیاہ حاشیے" کے لطیفے محض لطیفے نہ رہ کر انسانی فطرت کے بعض اہم گوشوں کے ترجمان بن گئے۔ یہ منٹو کے تخیل کا اعجاز ہے، لیکن یہ خصوصیت انھیں لطائف کے زمرے سے الگ نہیں کرتی کیونکہ دنیا میں ایسے لطائف کی کمی نہیں جو آدمی کے بارے میں کچھ نہ کچھ معنی خیز بات نہ بتاتے ہوں۔ لیکن منٹو نے کسی لطیفے کو افسانہ نہیں بنایا اور کسی افسانے کو چٹکلہ بننے نہیں دیا۔ کرشن چندر اس فرقِ مراتب کا لحاظ نہیں کرسکے۔ "خالی قبر" چٹکلہ ہوتی تو اور بات تھی لیکن ہے وہ افسانہ۔ جو چیز اسے افسانہ بناتی ہے وہ محض طوالت

نہیں ہے بلکہ انسانی سفاکی اور ظلم و ستم کی چند ایسی تفصیلات ہیں جو لطیفے میں موجود ہوں تو اس کی خوش طبعی کو گزند پہنچتی ہے۔ منٹو اس گر سے واقف تھا اسی لیے وہ جذباتیت، سوگواری سنجیدگی اور خوں چکاں تفصیلات کو ب ولہجے کی سفاک اور آسیبی خرمی پر غالب آنے نہیں دیتا" خالی قبر" ہی کی مانند" چابک" اور" مرزا کپّی " اور " کنواری " بنیادی طور پر چٹکلے ہیں جنھیں افسانہ کا رنگ دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا عیب افسانوی پھیلاؤ نہیں، کیونکہ بطور افسانے کے وہ خوبی سے لکھے گئے ہیں، بلکہ یہ ہے کہ لطیفے کی خوش طبعی پر قناعت نہ کرتے ہوئے ان سے طبقاتی آویزش اور اخلاقی سبق آموزی کا کام نکالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً مرزا کپّی ایک نواب صاحب کی کہانی ہے جو اس معنی میں ماڈرن ہیں کہ کلب میں آتے ہیں اور عورت باز آدمی ہیں اور ان کی نظریں عورتوں کے سینوں پر بڑے شوق سے گھومتی رہتی ہیں۔ ان کی نظر میں ایک توانا جیسی عورت کھپ جاتی ہے اور وہ اپنے گرگوں کے ساتھ راستے میں اسے گھیر لیتے ہیں ۔ عورت بڑی جاندار ہے، گرگے ادھر ادھر بھاگ جاتے ہیں۔ عورت مرزا کی گردن نا پتی ہے، بیٹھتی ہے اور پوچھتی ہے کہ" تم روج ہم کو دیکھتا ہے، اِدھر سینے پر دیکھتا ہے۔ اِدھر کاہے کے واسطے دیکھتا ہے۔ یہ ہمارے بچے کا کپّی ہے، تم ہمارے بچے کا کپّی بری نجر سے دیکھتا ہے۔ ہم تمھاری جان لے لے گا۔" اور مرزا کو سبق سکھانے کے لیے عورت اپنا گریبان پھاڑ ڈالتی ہے، ایک چھاتی باہر نکالتی ہے اور دوسرے ہاتھ سے مرزا کی گردن نیچی کر کے چھاتی اس کے منھ میں دے دیتی ہے:" لے، حرام جادے، پی میرے بچے کا کپّی۔" اس واقعے کے بعد مرزا کا نام مرزا کپّی پڑ گیا۔ بیس سال تک وہ غائب رہے، بعد میں آئے تو نہایت مہذب انسان تھے۔ شادی شدہ بچوں والے، انجنیر۔ افسانے میں کرشن چندر نے کلب کی فضا پیش کی ہے جس میں سینوں کی بڑی سینہ زوری ہے۔ اس افسانہ کی دو کمزوریاں ہیں۔ ایک تو جنسی آویزش کو طبقاتی آویزش کا روپ دیا ہے۔ فرض کیجیے کہ نواب کی جگہ گاؤں کا چھٹا ہوا بدمعاش ہوتا، نوجوان اوباشوں کا ٹولہ ہوتا، نچلے طبقے کا کوئی آدمی ہوتا، خود بلوچن کے جرگے کا کوئی عیّاش بلوچ ہوتا۔ پھر آپ افسانے سے طبقاتی آویزش کا کام نہیں لے سکتے تھے۔ اور ایسا ہو سکتا تھا کیونکہ جنسی آویزش کا تعلق عورت اور مرد کے طبقوں سے ہے، غریب امیر کے طبقوں سے نہیں۔ نچلے طبقے کی عورتوں کو اوپری طبقے کے مردوں کی دست درازی کا اتنا خوف نہیں ہوتا جتنا اپنے ہی طبقے کے مردوں کی دست درازی کا ہوتا ہے۔ بل مالک بل چلاتا

ہے، حرم نہیں چلاتا، لالٹین لے کر رات کو چالیوں میں نہیں گھومتا، پھر بھی چالیوں میں عزّت و آبرو کے مسائل پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ رہا ہریجن عورتوں کی بے آبروئی کا مسئلہ تو ہریجنوں کو تو ہم آج تک زندہ جلانے کا شغل اختیار کیے ہوئے ہیں اور وہ جو جلاتے ہیں وہ خود نچلے طبقے لیکن اونچی ذات سے تعلق رکھتے ہیں۔ نات ذات اور چھوت چھات تو ہندوستان کی وہ لعنت ہے کہ طبقاتی آویزش کو پنپنے تک نہیں دیتی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کہانی کی تھیم کا طبقاتی رنگ کچا ہے، ناگزیر نہیں، اوپر سے لادا ہوا ہے، بیج سے پھوٹا ہوا نہیں۔ دوسری کمزوری یہ کہ عورت کے سینے میں مرد کی دلچسپی نظری ہے گو عالمگیر نہ سہی، کیونکہ مختلف علاقوں اور قوموں کے جنسی رویّے مختلف ہوتے ہیں۔ آدی باسی لڑکیاں برہنہ سینہ پھرتی ہیں، سینے میں مرد کی کشش کو وہ سمجھ نہیں سکتیں، کیونکہ سینہ ان کے نزدیک مرد کے استعمال کی چیز ہے ہی نہیں، بچوں کے لیے ہے، لیکن یہ رویّہ عالمگیر نہیں، دوسری جاتیوں اور قوموں میں عام نہیں۔ اور کسی ایک جنسی رویّے کو نارمل، یا درست یا آفاقی گردانا مناسب نہیں۔ لہٰذا وہ لوگ جو عورت کے سینے کو اس کے جسم کا حسین حصّہ سمجھ کر اسے نگاہِ شوق سے دیکھتے ہیں ان کی تادیب کے لیے سینے کے اوّلین فنکشن کی یاد دہانی ایک ایسی آشرم باسی ذہنیت، اور اخلاقی پیوریٹینزم کی علامت ہے کہ جس پر عمل کیا جائے تو دنیا برہم چریوں کی بستی اور ملّاؤں کا گاؤں بن جائے۔ ماں بہن اور بیٹی کے رشتوں کے باوجود مرد عورت کو ایک جنسی معروض کے طور پر قبول کر سکتا ہے۔ یہ قدرت کی اخلاقیات پر ایسی ظفر مندی ہے جس سے نظامِ کائنات قائم ہے ورنہ پانچ لڑکیوں کا باپ اور پانچ لڑکیوں کا بھائی اور گائینے کولوجسٹ ڈاکٹر کب کے نامرد ہو چکے ہوتے۔ پروورژن FIXATION سے پیدا ہوتا ہے جو اس بات کی دلیل ہے کہ آدمی ماں یا بہن کے رشتے کو GROW UP نہیں کر سکا۔ ایک معنی میں دیکھیے تو جنس کے PRIMARY فنکشن پر اصرار ہی حیوانیت ہے کہ حیوانوں کے برعکس انسان جنس سے محض نسل کی بقا کا کام نہیں لیتا بلکہ اس جبلّت کے گرد اس نے حسن، محبت اور رومان کا ایسا ہالا تخلیق کیا ہے جو اس کے بے شمار ثانوی جذبات کا سرچشمہ ہے۔ ان جذبات کی سیرابی صحت مندی ہے اور ان سے خوف دگریز پروورژن اور گھٹن کا پیش خیمہ۔ رہا بلّو چن کے اغوا کا سوال تو اغوا جرم ہے کہ یہ فرد کی ذات پر حملہ ہے۔ اور جرم کا ارتکاب اوپری طبقے کا آدمی بھی کر سکتا ہے اور نچلے طبقے کا بھی۔ اور اگر آپ غیر جانب داری سے دیکھیں تو جنسی اور سماجی جرائم نچلے طبقے میں زیادہ ہوتے ہیں کیونکہ

غربت، جہالت اور تہذیب و تمدن کی نعمتوں سے محرومی (جس کا سبب لاریب ہمارا اقتصادی نظام ہی ہے) پس ماندہ طبقے کو مدنی شعور اور اندھے جذبات پر عقل کی نگرانی سے محروم رکھتا ہے۔ منٹو اسی لیے جنسی جرائم کے بیان کو طبقاتی رنگ نہیں دیتا بلکہ اسے ایک نفسیاتی فینومینا کے طور پر ہی پیش کرتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ جنس کو طبقاتی رنگ نہیں دیا جاسکتا لیکن اس کام کے لیے جنس کے طبقاتی استحصال کی تھیم کو موضوع بنانا پڑے گا مثلاً بیوروکریٹ اور اس کی اسٹینو کا تعلق۔ اس تعلق میں بھی جبر، ترغیب اور آزاد جنسی فضا میں فرق کرنا ہوگا۔ مرد عورت کو حاصل کرنے کے لیے ہمیشہ طاقت کا استعمال کرتا رہا ہے اور آج کے سماج میں تلوار کی جگہ زمرّد کے گلوبند نے لے لی ہے۔ عورت گو کمزور ہے لیکن زمرّد کے گلوبند کو ٹھکرانے میں آزاد ہے۔ اسے مجبورِ محض سمجھنے میں انسان کی آزادی کی فتح مندی نہیں شکست ہے۔ ترغیبات سے وہ بلند ہو جائے تو چاندی کا طوق اور سونے کی دیوار بھی اسے مغلوب نہیں کر سکتی۔ عورت کو جانوروں کے طور پر خریدا اور بیچا جاتا رہا ہے لیکن آزادیِ نسواں کا سب سے بڑا عطیہ یہ ہے جسے شاعرِ مشرق اور ترقی پسند دونوں سمجھ نہ سکے کہ اگر عورت بکنے سے انکار کر دے تو کوئی طاقت اسے خرید نہیں سکتی۔ یہی تو سبب ہے کہ اس کاروباری دنیا میں بھی ایک چمار، ایک مزدور، ایک کلرک اپنی خوبصورت بیوی کے ساتھ اپنے دکھ بھرے لمحات کو خوشگوار بنا سکتا ہے۔ ورنہ اندھیری کھولیوں سے حسن کے ان مجسموں کو نکال کر دولت مندوں کی خواب گاہ کی زینت بنانے کے سامان اور وسائل کی دنیا میں کمی نہیں ہے۔ عورت کی قوتِ ارادی، وفاداری، اپنی ذات پر اعتماد کی اس قدر کو قبول کر لیا جائے تو زنا بالجبر اور سہل ترغیبات کے سوا جنس کے طبقاتی استحصال کی کوئی دوسری تھیم لکھنے والوں کے پاس نہیں رہتی۔ لہذا ترقی پسند افسانہ نگاروں نے ان دونوں پر دل کھول کر ہاتھ صاف کیا ہے۔ سرمایہ دار غریب لڑکی کو یا تو ریوالور دکھاتا ہے یا لالی پاپ۔ زنا بالجبر جرم ہے۔ لہذا وہ سرمایہ دار کرے یا مزدور، ایک سماجی اور قانونی مسئلہ رہتا ہے، طبقاتی نہیں۔ اخبارات ہمیں بتاتے ہیں کہ قتل، اغوا اور زنا بالجبر کے واقعات اکثر و بیشتر عادی مجرموں کے ہاتھوں سرزد ہوتے ہیں اور ان کے شکار متوسط طبقے اور اوپری طبقے کے لوگ ہوتے ہیں کیونکہ ان جرائم میں دولت کا حصول اہم عنصر ہوتا ہے۔ ہماری ہمدردی مظلوم کے ساتھ ہوتی ہے، اس لڑکی کے ساتھ جس کا قتل کیا گیا ہے،

یا جیسے اغوا اور ریپ کیا گیا ہے اور اس وقت ہم بھول جاتے ہیں کہ وہ کون سے کروڑپتی باپ کی بیٹی ہے، اور باپ نے دولت کیسے کمائی ہے۔ ایسی تھیم سے طبقاتی ادب کے لیے کوئی مفید کام نہیں لیا جا سکتا۔ لہذا ترقی پسندوں میں لالی پاپ والی تھیم سب سے زیادہ مقبول رہی ہے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو غریب، معصوم اور نادان لڑکی کی آبروریزی کی تھیم مغرب میں بھی رچارڈسن کی کلیریسا کے بعد خواتین ناول نگاروں کی مرغوب تھیم رہی ہے، لیکن کلیریسا کے حوالے ہی سے اگر ہم اس تھیم کا مطالعہ کریں تو رچارڈسن کے آرٹ اور ہمارے یہاں کے اور مغرب کے ان خام جذباتی فن کاروں کے ناقص آرٹ کا فرق سمجھ میں آجائے گا۔ رچارڈسن کی طاقت کا راز کردار کی اندرونی کش مکش کی پیش کش میں ہے۔ رچارڈسن نازک سے نازک احساس اور باریک ترین نفسیاتی گتھیوں کو پیش کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتا ہے، جب کہ اس کی نقل اڑانے والے ادیبوں کے پاس اسی صلاحیت کا فقدان تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ترغیب اور زنا کی تھیم پر ان دوئم درجے کے لکھنے والوں کے یہاں زنا کے تجربے کو کردار سے ہٹا کر پلاٹ میں رکھ دیا گیا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اخلاق اور جذباتی کش مکش کی جگہ سنسنی خیزی نے لے لی۔ کردار نگاری اُن کے بس کا روگ نہیں تھا، جذباتی اور نفسیاتی تجزیہ کی ان میں صلاحیت نہیں تھی، اور مسائل انھوں نے وہ چنے جنھیں کرداروں کے نفسیاتی تجزیے کے ذریعہ ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ کلیریسا، مادام بواری، اینا کارے نینا، جو ADULTERY کی کہانیاں ہیں، ان کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ وہ کرداروں کی کہانیاں ہیں۔ وہ جو گناہ یا اخلاقی بے راہ روی کا شکار ہوئے ہیں، وہ جو الیہ فرو گزاشتوں کے صیدِ زبوں بنے ہیں، ان کے اندرون میں نہ جھانکا جائے، ان کے جذباتی اور نفسیاتی انتشار پر نظر مرکوز نہ کی جائے تو ان کے اعمال، جو گناہ اور غلط کاریوں کے اعمال ہیں، سے محض سنسنی خیز کہانیاں پیدا ہوتی ہیں۔ مثلاً کرشن چندر کی کہانی "پہلا دن" ایک خستہ حال کلرک اور اس کی خوبصورت بیوی کی کہانی ہے جو روزگار کی تلاش میں بمبئی جاتے ہیں اور فلمی دنیا کے گرگوں کے ہاتھوں بیوی ڈائرکٹر کا بستر گرم کرنے کے بعد ہیروئن بن جاتی ہے۔ فلم والوں کو جھانسہ دینے کے لیے میاں بیوی کو ایک دوسرے کو بھائی بہن کہہ کر پکارنا پڑتا ہے اور آخر میں شوہر کار کا دروازہ کھولے کھڑا رہتا ہے اور بیوی ہیرو کی کار میں بیٹھ کر رات گزارنے چلی جاتی ہے۔ یہ کہانی محض کہانی سناتی ہے، انسان اور زندگی کے متعلق کوئی معنی خیز بات نہیں بتاتی۔ کیونکہ کردار واقعات کی موجوں پر بہتے جاتے ہیں اور اپنا باطن

بے نقاب نہیں کرتے۔ اگر عورت ترقی کوش اور مرد پیسوں کا لالچی ہے، اگر دونوں کو ایک دوسرے سے گہری محبت نہیں، اگر ان کا ضمیر بیدار نہیں تو کوئی المیہ بھی نہیں۔ اگر یہ باتیں ہیں تو اندرونی اخلاقی اور جذباتی کش مکش کے بیان کے ذریعے بنتے بگڑتے رشتوں کی ٹریجڈی کو اجاگر کیا جا سکتا ہے، اس طرح یہ تھیم ابھر سکتی ہے کہ آدمی نے جو کچھ پایا ہے وہ، اُس نے جو کچھ کھویا ہے اُس کے مقابلہ میں کس قدر قیمتی ہے، یا پھر عورت کے کردار کے ذریعے ایک خوبصورت عورت کی ترقی کوشی یا رومانی آرزومندی یا اس کی بے رخی اور بے وفائی کی کہانی کے جذباتی ڈرامے کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ منٹو اپنی کہانیوں میں یہی طریقہ اپناتا ہے مثلاً وہ محض یہی نہیں بتاتا کہ خوشیا کیا کرتا ہے بلکہ اس کے اندرون میں جو گڑ بڑ پیدا ہوتی ہے اسے بے نقاب کر کے دکھاتا ہے کہ خوشیا جو کچھ کرتا ہے وہ کیوں کرتا ہے۔ جب تک آدمی کے اندرون میں نہ جھانکا جائے تب تک یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ اس کی اخلاقی حس اور قوتِ ارادی کتنی مضبوط ہے اور وہ کون سی ترغیبات اور طاقتیں ہیں جو انھیں مفلوج اور منہدم کر دیتی ہیں۔

"چابک" ایک ایسے متموّل اور خوبصورت نوجوان کی کہانی ہے جو سادیت پسند ہے اور خوبصورت عورتوں کو چابک سے پھٹکار کر جنسی تسکین حاصل کرتا ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ سادیت پسندی پر میری نظر سے آج تک کوئی بھی اچھا افسانہ اور ناول نہیں گزرا۔ یہ موضوع ادب کا موضوع نہیں کیونکہ سائیکو پیتھ اور جنسی پرورٹ کے کرتوتوں کو بیان کرنا سنسنی خیزی ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو "لولیتا" ایک نمفومینیاک کے کرتوتوں کی نہیں بلکہ جذبۂ محبت اور ضمیر دونوں کی بیداری کی کہانی بن جاتی ہے۔ نیباکوف نے دو دنیاؤں کو EXPLORE کیا ہے۔ ایک تو امریکہ کی نئی دنیا اور دوسری ہمبرٹ کی اندرون کی دنیا، اور یہی بات ناول کو جرائم بھرے تھرلرس سے امتیاز بخشتی ہے۔ عورت اور مرد کی ہم جنسی پر بھی وہی ناولیں اہم ہیں جو تحیر اور بغاوت کے جذبہ سے بلند ہو کر باہمی لگاؤ اور محبت کے پیچیدہ رشتوں اور اخلاقی کش مکشوں کا بیان کرتے ہیں۔ منٹو کی کہانی "مس ٹین والا" کمزور ہے کیونکہ وہ نفسیاتی کیس ہسٹری کی دستاویزیت سے بلند نہیں ہو پاتی۔ نفسیاتی افسانہ اسی وقت آرٹ بنتا ہے جب وہ کیس ہسٹری کی بوالعجبیوں سے بلند ہو کر اقدار سے بحث کرتا ہے اور انسانی روح کے ڈرامے کو پیش کرتا ہے۔ یہی بات دستووسکی کو دنیا کا سب سے بڑا نفسیاتی ناول نگار بناتی ہے۔

اور منٹو کو شیر محمد اختر سے امتیاز بخشتی ہے۔ بہرحال "چابک" کا بے حد دولت مند اور خوبصورت نوجوان ایک متوسط طبقے کی دلکش عورت پر فریفتہ ہوتا ہے اور اس کے شوہر کو لاکھوں کی لالچ دے کر عورت کو اپنی خواب گاہ میں بلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ کرشن چندر کی ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ وہ افسانوں میں دولت کو دونوں ہاتھوں سے لٹواتے ہیں۔ آخر انھیں تو الفاظ ہی لکھنے ہوتے ہیں، ہزار کی جگہ لاکھ اور لاکھ کی جگہ کروڑ لکھ دیا تو کیا فرق پڑتا ہے۔ بہرحال نوجوان چابک سے عورت کو مارتا ہے، خوب مارتا ہے۔ عورت برداشت کرتی ہے، لیکن پھر اس کے ہاتھ سے چابک لے کر اسے پھٹکارنا شروع کرتی ہے۔ نوجوان کے ہوش ٹھکانے آجاتے ہیں اور اس تجربے کے بعد وہ پھر کبھی کسی عورت کو نہیں پھٹکارتا۔ افسانہ دولت مندوں کی سادیت پسندی یا نفسیاتی بیماریوں پر طنز ہے۔ جنس کو یہاں پھر طبقاتی مقصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ نفسیات کے مریض اس طرح اچھے نہیں ہوتے۔ چوروں کے ہاتھ کاٹنے اور پاگلوں کو مارنے کا طریقہ زمانہ ترک کر چکا ہے۔ نوجوان اس تجربے کو ایک تلخ تجربے کے طور پر فراموش کر سکتا ہے اور دوسری زیادہ رضامندی سے پٹنے والی عورتیں خرید سکتا ہے۔ کج رَو آدمی تلخ تجربات سے گزرتا ہے لیکن وہ اگر واقعی مریض ہے اور اس کی نفسیاتی DRIVES طاقتور ہیں تو ایسے تجربات اس کی اصلاح نہیں کر سکتے۔ عادی شرابی گڑھیں گرنے کے بعد شراب ترک نہیں کرتا۔ وہ جانتا ہے کہ تلخ تجربہ کا دُہرایا جانا ناگزیر نہیں۔ پھر سادیت محض دولت مندوں کا روگ نہیں۔ یہ پس ماندہ طبقوں میں زیادہ پائی جاتی ہے اور بچوں اور عورتوں کو بے دریغ پیٹنے والوں کی ہمارے سماج میں کمی نہیں۔ اگر افسانے کا ہیرو دولت مند نوجوان نہ ہوتا اور راجڈ کسان اور غلیظ بستیوں کا باسی ہوتا، اور ہو سکتا ہے تو طبقاتی طنز کی کوئی قیمت نہیں رہتی۔ پریم چند تو خیر، ایسے موضوعات کا ذکر سنتے ہی لرزنے لگتے، لیکن فرض کیجیے کہ وہ اس موضوع پر افسانہ لکھتے تو ان کا کیا رویہ ہوتا۔ وہ آدمی سے عورت کی پٹائی کراتے، خوب پٹائی کراتے لیکن ایک لمحہ وہ آتا جب سسکیاں بھرتی زخمی عورت کی بے بسی آدمی کو سوچنے پر مجبور کر دیتی۔ یہ لمحہ آدمی کے دل پلٹنے کا لمحہ ہوتا گویا نفسیاتی مریضوں کا دل پلٹنا مشکل ہی سے ہوتا ہے۔ لیکن دل پلٹنے کی نفسیات میں اہمیت ہے کہ جدید نفسیاتی علاج دماغی اور اعصابی توازن پیدا کرنے کے بعد فرد کو اپنی قوتِ ارادی کے استعمال کی تلقین کرتا ہے۔ یہ آدمی کو عرفانِ ذات

کے ذریعے اندر سے بدلنے کی کوشش ہے۔ ایک غیر انسانی اور ہولناک صورتِ حال سے دوچار ہونے کے بعد بھی آدمی نہیں بدلتا یا صورتِ حال کی ہولناکی سے آگاہ تک نہیں ہو پاتا تو ایسے سفاک مریضوں کی روئیداد سوائے سنسنی خیز اور تکلیف دہ تجربے کے ہمیں کچھ نہیں دیتی۔ اگر منٹو اس موضوع پر لکھتا تو عورت کی بے بس مظلومیت کو ہوسناک ایذا دہی سے ٹکراتا اور اس طرح کہانی یا تو شر کے بزور یا معصومیت پر انسانی فطرت کی تاریک طاقتوں کی یلغار کی لرزہ خیز کہانی بن جاتی۔ کرشن چندر کی کہانی نہ نفسیاتی رہتی ہے نہ احتجاجی، کیونکہ نفسیاتی مسائل سے طبقاتی احتجاج کا ادب مشکل ہی سے پیدا ہوتا ہے۔

کرشن چندر کی ایک کہانی ہے "مسکرانے والیاں"۔ دو دل پھینک نوجوان ایک کافے میں بیٹھے ہوئے ہیں اور ان کی طرف ایک لڑکی جو ایک بوڑھے آدمی کے ساتھ بیٹھی ہوئی ہے، دیکھ دیکھ کر مسکراتی ہے۔ وہ پیش قدمی کرتے ہیں لیکن انھیں پتہ چلتا ہے کہ لڑکی تو فی الحقیقت پاگل ہے اور اس کا باپ ڈاکٹر کے مشورے پر اسے روزانہ گھمانے کے لیے لاتا ہے۔ ایک پاگل لڑکی کو آوارہ سمجھنے کی تھیم کا کلاسک استعمال راج کپور کی ایک پرانی فلم گوپی ناتھ میں ہو چکا ہے۔ اس افسانے کی کمزوری یہ ہے کہ اس میں دل پھینک نوجوانوں پر جو طنزیہ انکشاف ہوتا ہے اس میں صورتِ حال کی ہولناکی سے زیادہ اخلاقی تادیب کا پہلو نمایاں ہے۔ حالانکہ افسانے کی تھیم میں ایسی تادیب کی کوئی گنجائش نہیں۔ اخلاقی تادیب کا یہ پہلو اس لیے ابھرا ہے کہ افسانہ کی ابتدا میں طنزیہ انشائیہ کا عنصر غالب ہے۔ نوجوان نظر باز ہوں، لڑکی پاگل اور افسانہ نگار اخلاق پسند تو محض اخلاقی طنز کا کھیلا ناگزیر بن جاتا ہے۔ افسانوی تکنیک کا سلیقہ مندانہ استعمال ہی صحیح تاثر اور نتائج پیدا کر سکتا ہے اور کرشن چندر تکنیک کے معاملے میں بہت لاپرواہ ہیں۔ موپاساں کی ایک کہانی میں ایک راہ چلتی طوائف ایک آدمی کو اپنے گھر لے جاتی ہے۔ ابھی اختلاط شروع بھی نہیں ہونے پاتا کہ بغل کے کمرے سے ایک بچے کے رونے کی آواز آتی ہے۔ طوائف اندر جاتی ہے، بچے کو چپ کراتی ہے پھر واپس آتی ہے۔ اب ذرا سچوئیشن کی ہولناکی ملاحظہ فرمائیے! وہ جو مرد کے لیے سرمایۂ عیش تھی بذاتِ خود غم و افلاس کا انبارِ بے پایاں ہے۔ صورتِ حال اخلاقیات سے بلند ہو کر المناک اور ہولناک بن گئی ہے۔ طنز کی کوئی گنجائش نہیں کیونکہ اچھائی اور برائی افعال اور صورتِ حال کا پیمانہ نہیں۔ سوائے دردمندی کے صورتِ حال کی

المناکی کی طرف قاری اور افسانہ نگار کا کوئی رویہ نہیں۔ اگر کرشن چندر منٹو اور موپاساں کی طرح اس تھیم پر ایسا افسانہ نہیں لکھ سکتے تو اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنی اخلاقی، سماجی اور جذباتی شخصیت کو افسانے کے باہر رکھنے کے آداب سے واقف نہیں۔ طنز کارگر اسی وقت ہوتا ہے جب انسانی اطوار کا پیمانہ آدرشی ہوتے ہیں۔ کرشن چندر کے اس افسانے سے جو آدرشی رویہ ابھرتا ہے وہ تو یہی ہے کہ سب عورتوں کو مائیں اور بہنیں سمجھا جائے۔ خود کرشن چندر کی حسن پرستی ایسی آشرم وادی اخلاقیات کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ لہٰذا کرشن چندر کے لیے ضروری تھا کہ وہ MORALS اور MANNERS میں فرق کرتے کہ اخلاقی اعتبار سے عورتوں کو دیکھنا، گھورنا، ان کی طرف اشارے کرنا سب افعالِ شنیعہ ہیں لیکن MANNERS کی دنیا میں تینوں میں فرقِ مراتب ہے کہ دیکھنا فطری عمل ہے کہ آدمی دوسری چیزوں کے ساتھ عورت کو بھی دیکھتا ہے، لیکن گھورنا فعلِ شنیعہ اور اشارے کرنا مجرمانہ تک ہوسکتا ہے۔ ان نزاکتوں کا خیال نہ کیا جائے تو طنز اندھیرے میں چھوڑا گیا تیر بن جاتا ہے۔

کرشن چندر کی مصیبت یہ ہوئی کہ سیاست ان کے ذہن پر اس قدر چھاگئی ہے کہ وہ خالص انسانی اور نفسیاتی مسائل کو بھی ایک ہیومنسٹ کی نظر سے دیکھ نہیں سکتے اور کسی نہ کسی طرح کھینچ تان کر انھیں سیاسی اور طبقاتی رنگ دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر انسانی زندگی سیاست میں اسی طرح رنگی ہوتی کہ اس کے کسی بھی پہلو کو سیاست سے الگ کرکے دیکھا ہی نہ جاسکتا تو صاف بات ہے ہمارا کل ادب سو فی صدی سیاسی ہوتا، لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں ہے۔ معاملہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ ادب کا تعلق ان مسائل سے ہے جو انسانی تعلقات سے پیدا ہوتے ہیں اور ان تعلقات میں سیاست کا عمل دخل بہت کم ہے۔ یہی سبب ہے کہ سیاست ادب میں ابھی تک اپنی جگہ نہیں بنا سکی ہے، اور جس طرح سماجی اور نفسیاتی مسائل اپنے اظہار کے لیے فن کارانہ فارم پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں، سیاسی مسائل اظہار و بیان کے ایسے اسالیب ہنوز پیدا نہیں کرسکے ہیں۔ اگر ہم یہ فرض کرلیں کہ آدمی کی کل زندگی مذہب میں رنگی ہوتی ہے تو اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ مسلمان گھرانوں کی ترجمانی کرنے والا ادب اسلامی ہوگا اور عیسائی گھرانوں کی تصویر کشی کرنے والا ادب عیسائی ہوگا۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے، حالانکہ مذہب کا اثر انسانی معاشرت پر سیاست سے بھی زیادہ گہرا ہے۔ دنیا بھر کے ادب میں ہم دلچسپی لیتے ہیں تو اس کی بدیہی وجہ یہ ہے کہ ادب اُس آدمی کا جو مسلمان، ہندو

اور عیسائی ہے ، انسانی مسائل پیش کرتا ہے۔ اگر ادب ان کے اسلامی یا عیسائی مسائل پیش کرتا تو شاید ہم اس میں اتنی دلچسپی نہ لیتے۔ وہ ادب جو خالص مذہبی موقف کو ابھارتا ہے دوسری قسم کا ہوتا ہے، ایسا ادب اچھا اور اہم ہوسکتا ہے لیکن کُل ادب ایسا نہیں ہوتا۔ اگر فکشن کا معاملہ لیں تو اسلامی ادب نہایت ہی معمولی قسم کی تاریخی ناولوں سے آگے نہیں بڑھا۔ نذیر احمد کے اصلاحی ناول بھی اسی وقت دلچسپ بنتے ہیں جب ان کے کردار انسانوں کی طرح بات چیت کرنا اور جینا شروع کرتے ہیں۔ جب بھی مذہبی اور اخلاقی تعلیمات کا آسیب ڈپٹی صاحب کے اعصاب پر سوار رہتا ہے وہ اتنا ہی بُرا لکھتے ہیں جتنا کہ کرشن چندر نے لکھا ہے۔ ذرا غور کیجیے کہ زندگی کی بہت سی چھوٹی موٹی الجھنیں ہیں، تلخ و شیریں تجربات ہیں، لطیف و شوریدہ سر جذبات ہیں۔ انسانی فطرت کے روشن و تاریک گوشے ہیں، انسانی تعلقات کے طربیہ اور المیہ پہلو ہیں، جو سیاست کے حوالے کے بغیر ادب و شعر کا موضوع بنتے رہے ہیں۔ سیاست کی وجہ سے نہیں بلکہ اس کے باوصف ہر گھر اور ہر آدمی کی زندگی میں ایک ایسا ڈراما کھیلا جارہا ہوتا ہے جو دوسرے آدمی کی زندگی کے ڈرامے سے مختلف ہوتا ہے حالانکہ وقتِ نماز سبھی ایک صف میں کھڑے ہوتے ہیں اور الکشن میں لاکھوں کے ووٹ ایک ہی امیدوار کے لیے گرتے ہیں۔ مذہب اور سیاست کی تبلیغ کرنے والا ادب اسی ڈرامے کو دیکھ نہیں پاتا۔ یہی ڈراما بڑے ادب کا تخلیقی سرچشمہ ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک بدمزاج کسان اپنے بچوں سے، ایک آوارہ مزدور اپنی بیوی سے، ایک صوم وصلاۃ کی پابند ساس اپنی بہو سے سفاکانہ سلوک کرتی ہے۔ ایسی بھی ہوتا ہے کہ ایک سرمایہ دار محبت میں سب کچھ لٹا دیتا ہے، یا جوان لڑکے کی موت پر سب کچھ تیاگ دیتا ہے۔ ادب کی امتیازی خصوصیت ہی یہ ہے کہ وہ فرد کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ جب کہ جرنلزم اور سماجی علوم یہ کام نہیں کرسکتے۔ ان کا کام افراد پر مشتمل ہیئتِ اجتماعیہ کے ان مسائل کو سمجھنا ہے جنھیں ریاست، حکومت اور سماجی ادارے حل کرسکتے ہیں۔ فرد کی داخلی اور خارجی زندگی ادب کا حصنِ حصین ہے۔ کرشن چندر اس مضبوط حصار کی قدر و قیمت نہ جان سکے۔ فرد کو ٹائپ پر، جزرس حقیقت پسندی کو صحافتی طنز پر، اور زندہ توانا تعلقات کو منصوبہ بند تعلقات پر قربان کرتے رہے۔ "دسویں پل" میں ایک بڑے ہوٹل میں بڑے بڑے سرمایہ دار ٹھہرے ہوئے ہیں۔ ایک امریکی کروڑپتی کا ذکر ان الفاظ میں ہوتا ہے:

"یہ صاحب تیل کے بادشاہ ہیں۔ پرانا زمانہ ہوتا تو لوگ انھیں تیلی کہتے، اور گھر کے دروازے کے باہر روک دیتے۔ وہ ہر نئے کنویں کی دریافت پر نئی محبوبہ دریافت کرتے ہیں۔"

کرشن چندر کا یہ نمائندہ اسلوب ہے جس میں وہ سرمایہ داروں اور دولت مندوں کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ کردار نگاری کا نہیں خاکہ اڑانے کا اسلوب ہے۔ بورژوازی سے نفرت کرنے کے لیے بھی بورژوازی کو جاننا ضروری ہے اور بورژوازی کو جاننے کا مطلب ہے اُس کی اُن منفرد خصوصیات کو پہچانا جائے جو مہاجنی نظام کی پروردہ ہیں۔ یعنی یہ دیکھا جائے کہ کیا دولت نے اسے اقتدار پسند، مغرور، حریص، خود غرض، بے رحم، نمائشی، اور نام و نمود اور سماجی منزلت کا پرستار بنایا ہے۔ کردار اپنی ان صفات کو دوسرے کرداروں کے ساتھ اپنے تعلقات اور مختلف حالات میں جو طرزِ عمل وہ اختیار کرتا ہے، اس کے ذریعے ہی اجاگر کر سکتا ہے۔ اسی لیے فن کار کردار کو زیادہ سے زیادہ کرداروں، واقعات اور آزمائشی حالات سے دوچار کر کے اس کے طرزِ عمل کا مطالعہ کرتا ہے۔ بیان نہیں عمل کردار کی کسوٹی ہے۔ یہ فکشن کے آرٹ کا طریقۂ کار ہے جو طنزیہ خاکہ، صحافتی چربہ، اور انشائیہ کے طریقۂ کار سے مختلف ہے۔ کرشن چندر سرمایہ داروں کی شراب نوشی اور عورت بازی کا ذکر ہمیشہ بڑھ چڑھ کر کرتے ہیں۔ یہ اخلاقی کمزوریاں ہیں جو مثلاً ادیبوں، پروفیسروں، کلرکوں اور متوسط طبقے کے شریف زادوں میں بھی عام ہوتی ہیں، اکثر سرمایہ داروں سے بھی زیادہ ہوتی ہیں کہ ایک مقبولِ عام مفروضہ یہ بھی ہے کہ سرمایہ دار دولت کے پیچھے اتنا بھاگتا ہے کہ اپنی بیوی تک کے لیے ناکارہ ہو جاتا ہے۔ دوسرا مقبولِ عام مفروضہ یہ بھی ہے کہ سرمایہ داروں کی بیویاں ڈرائیوروں سے اپنی جنسی پیاس بجھاتی ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ سرمایہ داروں کی اخلاقی کمزوریوں کی بجائے ان کی ان خصوصیات کو نمایاں کرنا چاہیے جو انھیں سماج کے لیے ناقابلِ قبول بناتی ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں سرمایہ داروں کے کردار بھی نو دولتیوں، اسمگلروں، بدمعاش بیوپاریوں یعنی VULGAR RICH کی صورت میں ملتے ہیں۔ یہ لوگ جاہل ہیں، کلچر سے محروم ہیں، خراب زبان بولتے ہیں اور عیاشیاں کرتے ہیں۔ ایک سرمایہ دار بھی تعلیم یافتہ، ذہین، فطین اور مہذب ہو سکتا ہے اس کا ہمارے لکھنے والوں نے کبھی چیلنج قبول نہیں کیا۔

اسی افسانے میں کرشن چندر آگے چل کر لکھتے ہیں:

"یہ امیر عورت کینیڈا میں گیارہ رسالوں، دو روزناموں، اور پانچ ہفت روزوں کی مالک ہے۔ اس عورت کے پاس عقل نہیں ہے، ایک فیتہ ہے جس سے یہ اپنے اخبار اور رسالوں کی تصویریں ناپتی رہتی ہے۔ تصویر جتنی بڑی اور رنگ دار ہوگی رسالہ اتنا ہی زیادہ بکے گا ...... یہ عورت امیر ہے۔ اب تک پانچ خاوند بدل چکی ہے۔ سری نگر میں یہ اپنے نوجوان نیگرو بٹلر کو لے کر آئی ہے۔ حالانکہ اس کے رسالے اور اخبار سب کے سب اپنی نیگرو دشمنی کے لیے مشہور ہیں۔ اس وقت یہ اپنی سجی ہوئی خواب گاہ میں نوجوان نیگرو بٹلر کے ساتھ شراب پی رہی ہے، اور اس تندرست اور توانا جسم کو یوں دیکھ رہی ہے جیسے قصائی کسی پلے ہوئے بکرے کو دیکھ دیکھ کر اس کے گوشت کا اندازہ کرتا ہے۔ پرانے زمانے ہوتے تو ہم اس عورت کو قصاب کہتے۔ مگر آج کل نہیں کہہ سکتے۔"

اس بے حد کمزور اور لچر پیرے گراف کو کرشن چندر کے فن کے وسیع تناظر میں آسانی سے نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ میں نظر انداز اس لیے نہیں کر رہا کہ یہ پیرے گراف کرشن چندر کے ان فنی اور سماجی رویّوں کا آئینہ دار ہے، جنھوں نے نہ صرف کرشن چندر سے کمزور افسانے لکھوائے بلکہ ان کی نسبتاً اچھی کہانیوں کو بھی بہت اچھی کہانیاں بننے نہیں دیا۔ پہلی بات تو یہ کہ کرشن چندر اپنے افسانوں میں کردار نگاری نہیں کرتے، کرداروں کا طنزیہ، مزاحیہ یا جذباتی BIO-DATA دیتے ہیں جو صحافتی طریقہ کار ہے۔ دوسری بات یہ کہ طنز کے جوہر شخصی نفرت کو غیر شخصی آرٹ میں بدلنے سے کھلتے ہیں لیکن کرشن چندر اس گر سے واقف نہیں۔ امریکی تمدن بہت خام ہے۔ نیباکوف نے تو اس کا ایسا خاکہ اڑایا ہے کہ بات غلط نہیں کہ ہمبرٹ کے ہاتھوں لولیتا کا ریپ فی الحقیقت ادھیڑ یورپ کے ہاتھوں نوخیز امریکی تمدن کا ریپ ہے۔ جتنی نفرت امریکی ادیبوں نے امریکہ سے کی ہے اتنی ہم ہندوستانی کیا کر سکیں گے۔ مجھے کرشن چندر پر یہ اعتراض نہیں کہ وہ امریکہ سے نفرت کیوں کرتے ہیں، اعتراض صرف یہ ہے کہ وہ اپنی نفرت سے کوئی تخلیقی کام نہیں لے سکے۔ روس کی محبت سے بھی ترقی پسند کوئی تخلیقی کام نہیں لے سکے۔ جیسا کہ عصمت، خواجہ احمد عباس اور سردار جعفری کی تحریروں سے ظاہر ہے۔ کسی بھی تمدن پر تنقید اسی وقت اثر انگیز ہوتی ہے جب وہ مناسب اور موزوں ادبی فارم پیدا کرتی ہے۔ مثلاً خطوط، سفرنامہ، ڈائری،

اخباری رپورٹنگ، دوسرے ملک کے سیاح، یا دور دراز سیارے کے سفر یا خلاباز کے تجربات کا فارم، سوفٹ کا گولی ورز، والیٹر کا کاندید، جانسن کا رسالیس، گولڈ اسمتھ کا چینی، یا ولن وا کا اخباری رپورٹر، حاجی بابا کا سفرنامہ، ابراہیم بیگ کا سیاحت نامہ، اور ایسی ہی بہت سی مثالیں دی جاسکتی ہیں جن میں اپنے اور دوسروں کے تمدن کا خاکہ اڑایا گیا ہے حسِ ظرافت نہ ہو تو سماجی اور اخلاقی تنقید تند جبیں مولوی کا چرچڑاپن بن جاتی ہے یا بازاری آدمی کا پھکڑپن۔ ان دونوں کی زبانی آپ اس عورت کا حال سنیے جو دولت مند ہے، پانچ خاوند بدلتی ہے اور اپنے بٹلر یا ڈرائیور سے بدکاری کرتی ہے۔ ادب میں ایسی عورت یا تو بیڈروم فارس کا موضوع ہے یا NOVEL OF MANNERS کا یا سماجی طنز کے فکشن کا اور یہ سب چیزیں بغیر حسِ ظرافت کے نہیں لکھی جاسکتیں۔ کرشن چندر کے پاس حسِ ظرافت ہے لیکن چونکہ اکثر و بیشتر وہ افسانوی فارم اور تکنک کا خیال نہیں رکھتے اس لیے جہاں انھیں اپنی اس صلاحیت سے کام لینا چاہیے وہاں نہیں لے سکتے۔ ایک معنی میں دیکھیے تو چونکہ ترقی پسندوں پر بقراطیت اور چودھراپا زیادہ سوار تھا اس لیے انسانی تماشے کے مضحک پہلوؤں کو بھی وہ پُرعتاب مولوی کی نظر ہی سے دیکھتے تھے۔ ان کے طنز میں تبسم زیرِ لب کا فقدان اور کف دردہانی زیادہ ہے۔ کرشن چندر کے دو افسانے ہیں "امریکہ سے آنے والا ہندوستانی" اور "سب سے بڑا گناہ"۔ دونوں افسانے ناکام ہیں۔ پہلا اس وجہ سے کہ امریکہ سے آنے والا ہندوستانی پرانے ولایت پلٹ بابو لوگوں کا عکس ہے اور ایسے لوگوں پر ہندوستانی ادب میں کردار نگاری کے بہتر نمونے ملتے ہیں۔ یہاں کرشن چندر کا مقابلہ نذیر احمد سے کیجیے۔ کرشن چندر بہت پیچھے نظر آئیں گے۔ سب سے بڑا گناہ روزن برگ کی پھانسی پر ہے۔ یہ افسانہ افسانہ رہا ہی نہیں مضمون بن گیا ہے، یعنی چند صفحات کے بعد کرشن چندر افسانہ نگاری کا PRETENCE تک ترک کر دیتے ہیں۔ انفرادی ضمیر اور ریاستی وفاداری کی تھیم یونان میں انٹی گنی سے چلتی ہے تو دستووسکی، سارتر اور کامیو تک پہنچتی ہے۔ روزن برگ کو افسانہ یا ڈراما کا موضوع بنایا جاتا تو اس تھیم سے آنکھیں چار کرنی پڑتیں۔ کرشن چندر نے نہیں بنایا۔ انھوں نے صرف ایک احتجاجی مضمون لکھا۔ مضمون چونکہ شخصی ہے معروضی نہیں، آدھا سچ بولتا ہے پوری حقیقت پیش نہیں کرتا، اسی لیے بطور مضمون کے بھی اپنی قیمت کھو دیتا ہے۔ سیاسی لڑائیاں جذباتی انداز میں نہیں بلکہ منطق اور عقلی سطح پر لڑی جاتی ہیں۔ روزن برگ کے بچوں کی یتیمی اور

معصومیت کو کرشن چندر امریکی بیساریوں ہی کی مانند اکسپلوئٹ کرتے ہیں۔ کہنے والے کہہ سکتے ہیں کہ غدار اپنے عمل کے ذریعہ لاکھوں اور کروڑوں ہم وطنوں کے بچوں کی زندگی سے کھیلتا ہے۔ خاطر نشان رہے میں رودزن برگ کو غدار نہیں سمجھتا لیکن کمیونسٹوں کی طرح شہید بھی نہیں سمجھتا۔ جب تک میرے سامنے پورے شواہد نہ ہوں میں ایسے معاملات میں کوئی فیصلہ نہیں کرتا۔ اسی لیے میں نہیں چاہتا کہ لوگ ادھوری، یک طرفہ اور غلط باتیں کہہ کر میرے ذہن کو خلجان میں مبتلا کریں۔ میں نہیں چاہتا کہ کوئی میرے سامنے یہ کہے کہ ہندوستانی مسلمان اپنے ملک کے وفادار نہیں، یا رودزن برگ محسنِ انسانیت تھا، یا پاسترناک غدار تھا۔ تاوقتیکہ وہ اپنے دعووں کو دلائل و شواہد سے ثابت نہ کرے۔ اسی لیے میں اس ادب کو بہت خراب ادب سمجھتا ہوں جس میں ادیب صاف ستھرا نظر آنے کے لیے اپنے ضمیر کو دھوتا ہے اور گندا پانی بطور افسانہ یا مضمون قاری کو پینے کے لیے دیتا ہے۔ میں پوچھتا ہوں وہ الجھے ہوئے پریشان کن اور متنازعہ مسائل جو خود فن کار کے آرٹ میں سما نہیں سکتے، جو آفاق گیر فن کارانہ حقیقت میں تبدیل نہیں ہو سکتے، جن کی سچائی کو دیکھنے کی خود فن کار میں تاب نہیں، انہیں یک طرفہ خبری انداز میں بیان کر کے قاری کو ذہنی تردد اور خلجان میں مبتلا کرنے کا فن کار کو کیا حق ہے۔ یہ آرٹ نہیں پروپیگنڈا ہے جسے یا تو قبول کیا جاتا ہے یا رد۔ قبول کرنے والوں کے خبری تعصبات خام آرٹ کی کمی کو پورا کر دیتے ہیں۔ وہ ادیب جو اپنے ہم اعتقادوں کی تسکین کی خاطر لکھتا ہے اسے آرٹ کی ضرورت بھی نہیں رہتی کہ آدھا کام وہ کرتا ہے اور آدھا کام قاری کے تعصبات۔

اب آئیے پھر اس پیریگراف پر نظر کریں جس میں ایک دولت مند عورت ہاتھ میں شراب کا جام لیے حبشی کے بدن کو ہوسناک نظروں سے دیکھتی ہے۔ ہندوستانی فلموں کی طرح کرشن چندر اپنے افسانوں میں شراب کی بوتلیں اسی وقت کھولتے ہیں جب آدمی فلموں کے ولن کی مانند بہت خراب کام کرنے والا ہوتا ہے۔ شراب کا بدکاری سے یہ رشتہ ایسا ہی کلی شے BEHAVIOUR ہے، جیسا کہ سفید فام عورت کا حبشی سے، کروڑپتی مرد کا جوان جسم سے، کروڑپتی عورت کا جوان لڑکے سے، فلم ڈائرکٹر کا اکسٹرا لڑکی سے، بیوروکریٹ کا اسٹینو سے، ساہوکار کا گرام کنیا سے، شہری سیاح کا کشمیری نار سے۔ ایسے کلی شے تعلقات سے افسانے نہیں افسانوی فارمولے جنم لیتے ہیں، آرٹ نہیں نان آرٹ

پیدا ہوتا ہے۔ عیاش اور جگولو مرد کو MRS ELIOT'S ROMAN HOLIDAY اور MIDNIGHT COWBOY میں دیکھیے۔ آرٹ اور نان آرٹ کا فرق واضح ہو جائے گا۔ نئی دنیا نئے جنسی مسائل لے کر آئی ہے۔ ان مسائل کو ادب میں پیش کرنے کے لیے نئے اسلوب، نئی تکنک اور ایسے کرداروں اور واقعات کی ضرورت ہے جو ان مسائل کی نمائندگی اور وضاحت کر سکیں۔ کرشن چندر کا آخری جملہ ہے "پرانے زمانے ہوتے تو ہم اس عورت کو قصاب کہتے"۔ پرانے زمانے ہوتے تو ہم اس عورت کو قصاب نہیں فاحشہ کہتے، اور پرانے زمانے کی بات چھوڑیئے، پانچویں دہائی سے قبل کے زمانے کے لیے بھی ہمارا دور ناقابلِ فہم حد تک برہنہ، فحش، بے شرم اور جنس زدہ بن گیا ہے۔ سیلز گرل، ایر ہوسٹس اور RECEPTIONIST سے لے کر ماڈل اور ایکٹرس تک عورت سے جو کام لیے جا رہے ہیں وہ پرانے زمانے میں بازاری عورتوں ہی کے کام تھے۔ آزادیِ نسواں کا یہ منطقی انجام ہے۔ اس صورتِ حال پر صرف آرتھوڈوکسی ہی نکتہ چینی کا حق رکھتی ہے کیونکہ اس کے پاس فرسودہ ہی سہی لیکن اقدار کا ایک نظام ہوتا ہے۔ لبرلزم اور ترقی پسندی کی یہی مصیبت ہے کہ وہ نظامِ اقدار کو FLUX میں رکھتی ہے لیکن اپنے عمل کے نتائج کو دیکھ کر خوف زدہ ہو جاتی ہے۔ میں پوچھتا ہوں جس سماج نے اچھوت، ستی، بال ودھواؤں کو صدیوں تک برداشت کیا ہو اُسے کیا حق ہے وہ نئے زمانے کی نئی عورت کی آزاد اور کھلی فضاؤں میں زندگی بسر کرنے کے چلن کی حرف گیری کرے؟ یساری پیوریٹنزم جس کے کرشن چندر بُری طرح شکار ہیں، نئے آدمی کے جذباتی اور نفسیاتی مسائل سمجھ تک نہیں سکتا۔ ایک تعلیم یافتہ عورت جب سماج اور مرد کے جبر سے باہر نکل کر ایک فرد کے طور پر اپنی زندگی اور شخصیت کا اثبات کرتی ہے، تو اسے جن صبر آزما اور دشوار گزار مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اور جس طرح وہ تجربہ اور غلطی کی جدلیات سے گزر کر اپنی زندگی کو ایک نیا توازن بخشنے کی کوشش کرتی ہے، اس کی طرف کرشن چندر ہمدردانہ رویہ تو کیا اختیار کرتے، اس کا شعور تک حاصل نہیں کر سکے۔ سلامتی تو روایت کی چھتر چھایا میں ہے۔ روایت شکن کے لیے تو کڑے کوس کے فاصلے اور ببول کے کانٹے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ روایت شکن کو بھی بڑی خاک چھاننے کے بعد یہ پتہ چلے کہ سلامتی اور مسرت تو روایتی اسلوبِ حیات ہی میں تھی۔ پچاس شوہر بدلنے کے بعد عورت پھر یہ محسوس کرے کہ جو خوشی ایک شوہر کی باہوں میں ہے وہ ہرزہ گردی میں نہیں تو اسے یو ٹرن

لینے کی اجازت ہے۔ لیکن یہ نہ رجعت ہوگی نہ روایت کی بازآفرینی بلکہ روایت کی نئی تعبیر اور نیا توازن ہوگا جو انحراف کے بغیر ممکن نہیں تھا۔ عورت کے انحراف اور بغاوت نے روایت کو اپنی قدیم جبریہ شکل میں جاری رہنے نہیں دیا، بلکہ نئے تجربات نے روایت میں کشادگی اور لچک پیدا کی ہے۔ باغی المیہ ہیرو ہی کی مانند نظام کائنات کو درہم برہم کرتا ہے، اس کی موت ناگزیر ہے تاکہ نظام کائنات پھر سے اپنا کھویا ہوا توازن پیدا کرے۔ المیہ ہیرو کے مرنے سے یہ توازن دوبارہ قائم ہوتا ہے۔ لیکن یہ پرانے توازن سے مختلف ہوتا ہے۔ باغی غلاموں کو پھانسی پر لٹکایا جاتا ہے، پھر سے آقاؤں کی حکمرانی قائم ہوتی ہے لیکن آقا اتنا تو جان لیتے ہیں کہ غلام بغاوت کرسکتے ہیں۔ یہ شعور ہی بغاوت کی اہمیت کا ضامن ہے۔ اسی لیے اعلیٰ ادب وہی ہوتا ہے جو باغی کی بغاوت کا مطالعہ دیدہ ریزی اور ہمدردی سے کرتا ہے۔ باغی اپنی بغاوت سے روایت کی حدود اور اپنے تجربات کی ناکامیوں کی وضاحت کرتا ہے۔ عورت نے آزادی پاکر بہت کچھ کھویا ہے۔ لیکن ایک چیز جو اس نے پائی ہے وہ یہ احساس ہے کہ مرد کو کوئی حق نہیں کہ اس کی بایولوجیکل مجبوریوں کا فائدہ اٹھاکر اس کا سماجی استحصال کرے اور اسے ادب، آرٹ کلچر سے محروم تحتِ انسانی سطح پر جینے پر مجبور کرے۔ اس عورت کی ترجمانی نہ عصمت کرسکی ہیں نہ کرشن چندر۔ عورت کی آزادی کو انھوں نے اوپری طبقے کے تعلق سے دیکھا ہے اور عیاش عورتوں کے حدود جہ گھناونے کردار بیان کرکے آزادیِ نسواں کے پورے کاز کو بارد دے اڑا دیا ہے۔ اس معاملے میں وہ اکبر الہ آبادی اور اقبال سے مختلف نہیں ہیں۔ یہ سب بزرگان ملت ایک تحریک کے ABERRATIONS کو دیکھتے ہیں۔ اس کی ضرورت کو نہیں سمجھ پاتے۔ مورفیا کی ضرورت اس مریضہ کو ہے جو درد و تکلیف میں گرفتار ہے۔ اوپری طبقے کی عورتیں مورفیا سے عیاشی کا کام لیتی ہیں تو وہ ایک اہم چیز کا غلط استعمال کررہی ہیں۔ شے کی قدر کو ان کے حوالے سے سمجھا تک نہیں جاسکتا۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ کرشن چندر کی پسندیدہ ترین اور خوبصورت ترین عورتیں ان کے کشمیر کی روحانی فضاؤں کی گرجو لڑکیاں اور گرام کنیائیں ہیں۔ یہاں حسنِ سادہ کو حسنِ پرکار پر فضیلت ہے۔ اعلیٰ طبقے کی سوفسطائیت کا جواب انھوں نے دیہی زندگی کی سادگی میں تلاش کیا ہے۔ کرشن چندر کے ایسے افسانے جدید قسم کے PASTORALS ہیں۔ لیکن PASTORAL پھر ایک IDYLL ہے، خیال و خواب کی ایک ایسی دنیا جو تلخ حقائق سے چشم پوشی کرتی ہے، ان سے آنکھیں نہیں ملاتی۔ پسٹورل سماجی مسئلے کا حل نہیں اس

سے گریز ہے۔ جدید صنعتی تمدن زرعی تمدن کی سادگی کی منزل سے بہت دور نکل گیا ہے اور عورت، جنس، شادی، خاندان اور اخلاقیات کا مسئلہ بہت پیچیدہ بن گیا ہے۔ اس مسئلہ کو اس کی پیچیدگی کے ساتھ قبول کرنے میں اور اس کی ترجمانی کے لیے پیچیدہ کردار پہلودار واقعات ایجاد کرنے میں فن کار کی کسوٹی ہے۔ کرشن چندر سیاہ اور سفید کی تقسیم سے آگے نہیں بڑھتے پیچیدہ مسائل کو اتنا SIMPLIFY کرتے ہیں کہ عامیانہ اور بازاری سطح پر اتر آتے ہیں۔ اس معاملے میں یعنی عورت کے مسائل کی پیش کش میں ترقی پسندوں سے بہتر کام تو ہندستانی فلموں نے کیا ہے۔ کیا ستم ظریفی ہے کہ مارواڑی سیٹھ کبھی کبھی آرٹ کی سطح کو چھو لیتے ہیں اور ترقی پسند ادیب فلمی سطح کو بھی نہیں پہنچ پاتے۔

پیچیدہ مسئلے کو سادہ بنانے کی مثال بھی مندرجہ پیراگراف ہی میں آپ کو مل جائے گی۔ عورت بہت دولت مند تھی، بہت سے اخباروں اور رسالوں کی مالک تھی، لیکن بے وقوف تھی کرشن چندر اتنی سی بات نہیں سمجھ سکتے کہ سرمایہ داری نظام وراثتی جاگیرداری نہیں کہ غبی، جاہل اور افیونچی جاگیردار چُنا جان کے مجروں میں بیٹھے رہیں اور ان کے منیم ان کا کام چلاتے رہیں۔ جس طرح ایک اجڈ اور گنوار مرد تعلیم یافتہ خوبصورت عورت سے ڈرتا ہے اس طرح کرشن چندر ایک تعلیم یافتہ ذہین اور فطین، مہذب اور شائستہ سرمایہ دار کا چیلنج قبول کرنے سے ڈرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا سرمایہ دار کو بھرا پرا آدمی بنا کر سرمایہ داری کے خلاف نفرت پیدا کی جا سکتی ہے۔ عموماً یہی دیکھنے میں آیا ہے کہ وہ مجرم جس کے خلاف آپ نفرت پیدا کرنا چاہتے ہیں اس کے بیوی بچوں میں رکھ کر نہیں دکھایا جاتا کیونکہ ان کے درمیان وہ اپنی شخصیت کے جن لطیف پہلوؤں کو ظاہر کرتا ہے وہ نفرت کے جذبے کو پتلا کر دیتے ہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ ادب سے نفرت پیدا کرنے کا کام لینا ممکن نہیں۔ طربیہ تو خیر زبردست انسانی ہمدردی پر پھلتا پھولتا ہے 'المیہ بھی نفرت و محبت کے نہیں بلکہ خوف و رحم کے جذبات جگاتا ہے۔ کیا ایاگو اور کلاڈیس سے ہم واقعی نفرت کرتے ہیں؟ — دوسری بات یہ کہ جاگیرداری نظام میں جاگیردار، اس کا کارندہ، گاؤں کا ساہوکار، پولیس کا حوالدار، براہِ راست لوگوں کی لوٹ کھسوٹ کرتے ہیں۔ ساہوکار کے ہاتھوں میں ان گہنوں کو دیکھا جا سکتا ہے جو کسان عورت رہن رکھتی ہے، حوالدار کے منھ میں اس نوالے کو دیکھا جا سکتا ہے جو کسان کی کٹیا سے آیا ہے، اور گاؤں کی کنواری کے دامنِ عصمت پر ان انگلیوں کے نشانات کو پہچانا جا سکتا ہے جو ہوسناک بوڑھے جاگیردار نے چھوڑے ہیں۔ سرمایہ دارانہ

نظام کی لوٹ کھسوٹ اتنی بدیہی اور صاف نہیں ہے، بلکہ اعداد و شمار کے ایسے چارٹ میں پھیلی ہوئی ہے جن کا تخلیقی استعمال ممکن نہیں۔ نہ سیٹھ مزدور کو پہچانتا ہے نہ مزدور سیٹھ کو۔ لوٹ کھسوٹ بھی مشینی، اور غیر شخصی ہو گئی ہے، اور کارپوریٹ سرمایہ داری نے تو دشمن کی شناخت کو اور بھی ناممکن بنا دیا ہے۔ پرولتاریہ ناول نگاروں نے سمجھ بوجھ سے کام لیا کہ انھوں نے سرمایہ دار کے بنگلوں اور نائٹ کلب پر نظریں مرکوز کرنے کی بجائے محنت کش بستیوں کی تصویر کشی کی اور بتایا کہ غربت اور بے کاری میں جینے کے کیا معنی ہوتے۔ دولت مند طبقے کی ایسی تصویر کشی جس میں حسد کا مادّہ نہ ہو، صرف اس حقیقت پسند فن کار سے ممکن ہے جو زندگی کو ہر رنگ اور ہر روپ میں قبول کرنے کی اہلیت رکھتا ہو۔ احمقوں کے ہاتھ میں کثیر دولت کو دیکھ کر ذہین اور دانشور آدمی کا چراغ پا ہونا فطری بات ہے۔ غم و غصے سے شخصی آشوب کا طنزیہ ادب پیدا ہو سکتا ہے لیکن ایسے ادب کے تخلیقی امکانات محدود ہیں۔ بالزاک، ڈکنس، جارج ایلیٹ اور ٹالسٹائی کی طرح وسیع کینواس پر کام کرنے کے لیے فن کار کو رشک و حسد اور غم و غصہ کے جذبات سے بلند ہو کر نظر میں وہ ٹھہراؤ پیدا کرنا پڑتا ہے جس کے بغیر ہمہ رنگ زندگی کا مشاہدہ ممکن نہیں۔ ناول نگاری کے لیے عام زندگی کی طرف جس ہمدردانہ رویّہ کی ضرورت ہوتی ہے وہ ان لوگوں میں مفقود ہوتا ہے جو اپنے آدرشوں کے مطابق دنیا کو بدلنے کا عزم لے کر اٹھتے ہیں۔ اقبال سے ناول نگاری ممکن ہی نہیں تھی اور ایک نظر سے دیکھیے تو کرشن چندر نے بھی ناول نگاری کے اصولوں اور ضوابط کو شاعرانہ رویّہ پر بھینٹ چڑھایا ہے کہ وہ بھی شاعرِ ملت کی طرح نثر کے شاعر، خطیب، اور پیغمبر ہیں۔

جدید عورت پر لکھی گئی سائمن ڈی بوائر، ڈارس لیسنگ، اور آئرس مرڈوک کی ناولوں اور کہانیوں کو دیکھیے اور FLARE OF FLYING اور KIN FLICK جیسی ناولوں کو بھی پڑھیے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ عورت کا انسانی المیہ کیا رہا ہے۔ جن ادیبوں اور کتابوں کا میں نے ذکر کیا ہے وہ FEMINIST نہیں ہیں۔ وہ عورت کے CAUSE کو پیش نہیں کر رہے۔ بلکہ وہ تو عورت کے اس انسانی مسئلے کو دیکھ رہے ہیں کہ آزاد ہونے کے باوجود وہ آزاد کیوں نہیں ہو پائی، زندگی کا سکھ اور مسرت اس قدر ناقابلِ حصول اور پُرفریب کیوں ہیں۔ مولویوں کی طرح جدید عورت پر ہنسنا وجودی فلسفے کی اصطلاح میں BAD FAITH ہے۔ مردانہ پندار، اقتدار، اور راست روشی کا پھیلایا ہوا دامِ فریب۔

برابری کی سطح پر دوسروں کو قبول کرنے میں انسانیت کی کسوٹی ہے اور اس کسوٹی سے پہلوتہی کے ہم نے ہزار بہانے تراشے ہیں۔ ہماری خواتین افسانہ نگار، ہمارے مصورانِ غم، ہمارا ماںتا کی قصیدہ خوانی، عورت کی ایثار نفسی اور وفاداری والا ادب حیلہ سازی کا ادب ہے جو نہیں دیکھ پاتا کہ مرد نے، سماج نے، اور ساس نے عورت کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے۔ ان ناولوں اور کہانیوں کا کھلا پن عریانی اور فحاشی کے مسئلے کو ایک نیا ڈائمنشن عطا کرتا ہے اور آدمی محسوس کرنے لگتا ہے کہ کیا آج کے زمانے میں عورت مرد کے تعلقات سے پیدا شدہ انسانی مسائل کا بیان جنسی بے باک بیانی کے بغیر ممکن بھی رہا ہے۔ ہم لوگ ان مسائل سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ نہیں رکھتے۔ جدید عورت کی ضد چھاتی سے دودھ پلاتی ہوئی ماںتا کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ یہ CONTRAST اخلاقی ALLEGORY ہے، کشمکش اور تصادم نہیں، اس لیے ڈرامائی عمل بھی نہیں، اور اسی لیے جدید فکشن بھی نہیں، محض فرسودہ پسٹورل اور رومانی IDYLLS ہیں جو آج کے زمانے میں فرار و نشہ کا ذریعہ ہیں۔

کرشن چندر پُر نویس تھے۔ انھوں نے بھانت بھانت کی کہانیاں لکھیں۔ ان کے یہاں تکنک اور طریقۂ کار کی بھی رنگارنگی ہے۔ لیکن یہ پھیلاؤ اور تنوّع تخلیقی معیار کا ضامن نہیں۔ تنقید اسے شناخت کرتی ہے لیکن قانع نہیں ہوتی، کیونکہ تنقید کا فنکشن تخلیقات کی فنّی اقدار کا تعیّن ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں ان کے انشائیے، طنزیہ خاکے اور مزاحیہ افسانے بھی شامل ہیں۔ وہ ایک اچھے انشائیہ نگار ہیں لیکن بہت اچھے بھی نہیں۔ انشائیوں میں ان کی ظرافت کافی BROAD ہے، اور تبسّم زیرِ لب کی نزاکتوں سے محروم۔ اسی لیے ان کے انشائیوں میں زبان کا خلّاقانہ استعمال نہیں ہوا۔ وہ قولِ محال، اشاریت، بذلہ سنجی اور نکتہ آفرینی کی نزاکتوں کو نہیں چھُو پاتے۔ ان کے انشائیوں میں اکثر کہانی کا عنصر یا واقعہ نگاری اس قدر غالب ہوتی ہے کہ بطور انشائیہ کے ان سے لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔ انشائیہ ایک طبّاع ذہن کی لمحاتِ فرصت میں آزاد خیال آفرینی ہے۔ واقعات کا غلبہ اسے افسانے کے دائرے میں لے آتا ہے اور جب قاری دیکھتا ہے کہ واقعہ نگاری میں مصنّف انشائیہ کے پروانۂ آزادی سے زیادہ کام لیتا ہے اور افسانوی واقعہ نگاری کے نظم و ضبط کا کم خیال رکھتا ہے تو اس کا مزا کرکرا ہو جاتا ہے۔ پھر واقعہ نگاری میں اگر طنز و ظرافت کا عنصر غالب ہوا تو انشائیہ کبھی مزاحیہ افسانہ بن جاتا ہے کبھی طنزیہ خاکہ۔ کرشن چندر کے یہاں ان سب کی کڑی درجہ بندی آسان نہیں

جو اس بات کی دلیل ہے کہ ان کے یہاں فارم کا تصوّر کس قدر VAGUE ہے۔

کرشن چندر کے طنزیہ اور مزاحیہ افسانے بھی بہت بلند اور یکساں معیار کے نہیں۔ وہ چیخوف، گوگول، لیکاک، ڈکنس، مارک ٹوین، تھربر اور کنگسلے ایمس کی مانند COMIC GENIUS نہیں۔ ان کا تخیل مزاحیہ صورتِ حال پیدا نہیں کرسکتا۔ جو صورتِ حال پیدا ہوتی ہے اس میں جب تک وہ دھاندلی نہیں مچاتے ظرافت پیدا نہیں کرسکتے۔ ظرافت میں مبالغہ جائز ہے لیکن وہ مبالغے کا بھی مبالغہ آمیز استعمال کرتے ہیں اور قاری کی حدود سے نکل کر HORSE PLAY کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ کرشن چندر اپنی ظرافت کو جذباتیت سے بھی پاک نہیں رکھ سکتے اور جذباتیت طنز و مزاح کی دشمن ہے کہ مزاج کی سنجیدگی کی مظہر ہے۔ طنز نگار کے لیے جس سرد مہری اور سفّاک ٹھہراؤ، اور مزاح نگار کے لیے جس خوش طبعی اور بشاشت کی ضرورت ہے، وہ اس آدمی سے ممکن نہیں جو بات بات پر گلوگیر ہو جاتا ہے۔ کرشن چندر کا طنز و مزاح ان افسانوں میں زیادہ کامیاب ہے جو بنیادی طور پر طنزیہ یا مزاحیہ نہیں۔ ان کے اچھے افسانوں کی ایک اہم فن کارانہ خصوصیت کے طور پر ہم ان کی حسِ ظرافت کا ذکر کرسکتے ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ کرشن چندر کا طنز و مزاح کامیاب وہیں ہوتا ہے جب افسانہ نگار کا PERSONA بیزاری، کلبیت، بے پناہ غم و غصہ، اور غیظ و غضب کی کیفیتوں سے دوچار ہوتا ہے جو دلیل ہے اس بات کی کہ سڑاند مارتے سماج کی پُرعتاب مصوّری میں آرٹ کے امکانات جذباتی اور بشارتی تقریروں سے کہیں زیادہ ہیں۔

کرشن چندر کے خالص طنزیہ اور مزاحیہ افسانے کیوں کامیاب نہیں، یہ سمجھنے کے لیے "لکھ پتی بننے کا نسخہ"، "نیکی کی گولیاں"، "کتّا پلاننگ"، "ملکہ کی آمد"، "گندہ دان"، "پیرا نا قرضہ"، "باپو تیرے نام پر"، "شیطان کا استعفا" پر غور کرنا ضروری ہے تاکہ ہم جان سکیں کہ فن کارانہ دروبست کی عدم موجودگی میں سماجی طنز آرٹ کی شکل کیوں نہ اختیار کرسکا۔ اچھے طنز کے لیے ضروری ہے سماجی اور انسانی زندگی کے ساتھ زبردست کمٹ منٹ کے پہلو بہ پہلو اتنا ہی طاقتور ABSTRACTION، تاکہ فن کار اس جانور کو جو آدھا بندر اور آدھا انسان ہے، اس کی مضحکہ خیز شکل میں دیکھ سکے اور اس کی حماقتوں اور عیّاریوں کو اپنے غم و غصّے کا نشانہ بنا سکے۔ طنز ویسے تو انسان کی جارحانہ جبلّت ہی کا اظہار ہے لیکن بطور آرٹ کے جو چیز اسے پُرلطف بناتی ہے وہ ذہن کی بذلہ سنجی، حقیقت کو فنتاسی میں بدلنے کی تخیل کی

طاقت اور وہ اسلوب ہے جو الفاظ سے کھلنڈروں کی طرح برتاؤ کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ صفات نہ ہوں تو لذتِ سنگ لاٹھی کی مار بن جاتی ہے۔ "لکھ پتی بننے کا نسخہ" میں نوکری کا طلب گار ہیرو کہتا ہے: "میں فرش پر جھاڑو دینے کے کام سے لے کر آپ کے دماغ میں جھاڑو پھیرنے کا کام تک کر سکتا ہوں" وہ ایک دُکان سے رس گلّے خریدتا ہے لیکن جب کھاتا ہے تو پنگ پانگ کے گیند ثابت ہوتے ہیں ـــ یہ نہ بذلہ سنجی ہے نہ فنتاسی، نہ گدگدیاں ہیں نہ تُلے ہوئے وار۔ محض موٹی انگلیوں کے ناخن کی خراشیں ہیں جن سے ہنسی کی بجائے آنکھوں میں آنسو آتے ہیں ـــ یہ نوجوان سٹّا بازار سے گزرتا ہے تو ایک آدمی اسے کسی سیٹھ کا آدمی سمجھ کر اسے ساٹھ ہزار روپیے دے دیتا ہے۔ وہ ٹیکسی میں بیٹھ کر روانہ ہوتا ہے تو اسے سخت پیشاب لگتی ہے اور وہ ایک کھلی زمین پر جاتا ہے جہاں اس سے ایک اور آدمی زمین کا مالک سمجھ کر زمین کا سودا دو لاکھ روپیے میں کر لیتا ـــ فنتاسی کا مطلب یہ نہیں کہ آدمی بے لگام تخیّل سے اُٹکل پچّو واقعات تراشتا جائے بلکہ واقعے کی ایسی قلبِ ماہیت ہے کہ اس میں اصل حقیقت اس کی مضحکہ خیز صورت میں بالکل متضاد طریقے پر یعنی سر کے بل کھڑی نظر آئے۔ طنزیہ تخیّل کی اس کمی کی وجہ سے کرشن چندر کے ایسے افسانے اخباری کالموں کے صحافتی طنز بن کر رہ گئے ہیں جن کی زندگی اخبار کے یک روزہ حیاتِ مستعار سے بڑھ نہیں پاتی۔ اسی طرح "نیکی کی گولیاں" میں آدمی نیکی کی گولیاں کھا کر نیک بن جاتا ہے۔ عورت اعتراف کرتی ہے کہ وہ بہت نیک نہیں رہی اور مرد بھی اعتراف کرتا ہے کہ اس نے بھی اپنی سالیوں پر ہاتھ صاف کیا ہے ـــ ٹھیک ہے، لیکن ہاتھ کی ایسی صفائی میں کوئی لطف نہیں۔ واشگاف اعترافات میں IRONY کا عنصر نہ ہو تو کوئی ذہنی مسرت حاصل نہیں ہوتی ـــ "کتّا پلاننگ" میں اگر کتّے نہ رہے تو بلّیاں بڑھ جائیں گی، اور بلّیاں نہ رہیں تو چوہے بڑھ جائیں گے سے بات ہوتی ہوئی بالآخر کیڑے مکوڑوں کی پلاننگ پر ختم ہوتی ہے۔ زبان و بیان کے لطف کے باوجود چونکہ بات ہی سرے سے عامیانہ ہے، اس لیے اس میں طنز و مزاح کا وہ لطف پیدا نہیں ہو سکا جو اس قسم کے موضوع سے کہ آدمی ایک ایسا جانور ہے جو ایک مسئلہ سلجھاتا ہے تو ہزار دوسرے مسائل پیدا ہو جاتے ہیں، اعلیٰ طنزیہ سطح پر نپٹنے سے پیدا ہوتا ہے۔ "گندہ دان" میں ایک ایسا کردار ہے جو سماج کو گندگی سے پاک کرنے کے لیے گندی کتابیں اور گندے پوسٹر اکٹھا کرتا ہے، لیکن کھدّر پوش بھگت جی خود چوری چھپے گندی کتابوں سے جی بہلاتے ہیں ـــ یہ زمانے

کو نصیحت اور خود میاں فضیحت والا ٹوٹکا اب بہت پُرانا ہو چکا ہے۔ لطف تو اس وقت آتا کہ ایسا کام کرنے والے اپنے خلوصِ نیت کے باوصف مضحکہ خیز نظر آئیں، یا پھر طنز اس وقت پیدا ہو سکتا تھا جب گندی کتابیں اور پوسٹر انسان کی درندگی کے مقابلے میں معصومانہ سرگرمیاں نظر آتیں۔ "ملکہ کی آمد" میں اخبار کا رپورٹر ملکہ کا انٹرویو لینے جاتا ہے لیکن غلطی سے ایک کسان عورت کو ملکہ سمجھ لیتا ہے۔ یہاں غلط فہمی جو مزاح کی روح ہے، حُمق کو پہنچ گئی ہے جو مزاح کا دشمن ہے۔ عام عورت کو ملکہ سے بڑی ثابت کرنا کرشن چندر کا پرانا دانشورانہ کھیل ہے، لیکن جس نکتے کو وہ ہمیشہ فراموش کر جاتے ہیں وہ یہ ہے کہ عام آدمی کو عظیم بتانا جذباتیت ہے جو بذلہ سنجی کے لیے زہرِ ہلاہل ہے، جب کہ عظیم شخصیت میں عامیانہ عناصر دیکھنا، بادشاہ کو بڑبڑاتے یا ہوا خارج کرتے، یا ملکہ کے سامنے ریشہ خطمی ہوتے دیکھنا بُت شکنی اور فریب شکنی ہے جو طنز و مزاح کی جان ہے۔

کرشن چندر کے کمزور طنزیہ افسانوں کا ذکر میں نے اس لیے کیا کہ ہم ان کے طاقتور طنزیہ افسانوں کی خوبیوں کی صحیح طور پر داد دے سکیں۔ مثلاً "بھگوان کی آمد" اور "بھیردلا کا مندر لمیٹیڈ"۔ یہ ایسی بیش بہا کہانیاں ہیں جن پر کوئی بھی زبان بجا طور پر فخر کر سکتی ہے۔ ان میں مذہبی اداروں کی عیاری اور جھوٹ پر کرشن چندر کا طنز فنّی اعتبار سے مکمل ترین فن پارے تخلیق کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ افسانہ افسانہ رہتا ہے اور انشائیہ نہیں بن پاتا۔ مذہبی فضا اور رسوم کی جزئیات میں افسانوی مواد اس قدر پھیلا رہتا ہے کہ مصنف کو افسانوی مواد سے الگ ہٹ کر نہ بات کرنے کا موقعہ ملتا ہے نہ ضرورت پیش آتی ہے۔ افسانوی صورتِ حال ہی خود اس قدر طنزیہ ہے کہ واقعات کو پروانہ آزادی سے پیش کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ سوشلزم کی کتابیں پڑھنے والا نوجوان جب بڑے بھائی کے کہنے سننے پر مندر آنا جانا شروع کرتا ہے تو مندر میں مذہبی فریب کا پھیلا ہوا کاروبار اسے اس قدر نفع بخش معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ڈھکوسلا بازی کو ایک عجیب سمجھا کے ساتھ اپنا لیتا ہے اور خوب دولت کماتا ہے۔ جس سماج میں آدمی ایمانداری سے روزی نہیں کما سکتا اور بے ایمانی کے روزگار میں خود بھگوان تک کو مالِ تجارت بنانے سے اسے نفع ہی نفع ہوتا ہے، اس سماج پر جوتے مارنے کی بجائے کرشن چندر ایک زہر بھری مسکراہٹ کے ساتھ اس کے کردہ چہرے سے نقاب اٹھاتے ہیں، اور آرٹ جوتے مارنے سے نہیں، بے رحم

بے نقابی سے پیدا ہوتا ہے۔ کرشن چندر کو چاہیے تھا کہ وہ اس زہرناکی کو شدید سے شدید تر بناتے جاتے اور جذباتی انسان دوستی سے اسے رقیق نہ ہونے دیتے۔ زہرِ غم جب رگ و ریشے میں اتر جاتا ہے تو کالو بھنگی اور بھگت رام جیسے کردار پیدا ہوتے ہیں، اور سماجی احساس کو تخلیقی احساس میں بدلنے کا وقفہ وہ عرصہ ہے جس میں زہر کام و دہن سے گزر کر پورے وجود میں سرایت کرتا ہے۔ اس وقفے کے ایک طرف صحافت ہے تو دوسری طرف فن کاری، اور کرشن چندر زندگی بھر ان دونوں کے بیچ ڈولتے رہے۔

کرشن چندر کے دوسری نوع کے افسانے وہ ہیں جنھیں ہم تمثیلی، تجریدی یا PARABLES کہہ سکتے ہیں۔ کرشن چندر کا ذہن اعلیٰ پایے کا خلاّق ذہن نہیں تھا لیکن اس کی قوتِ ایجاد حیرت انگیز تھی۔ انھوں نے متنوّع پیرایوں میں احتجاجی ادب پیدا کیا اور ان پیرایوں کی تلاش فی نفسہٖ قابلِ تعریف صفت ہے لیکن اس صفت کو ادبی قدر سمجھنا غلط ہوگا۔ اس نوع کے افسانوں میں: گڈھا، پالنا، گیت اور میں، مردہ سمندر، کھٹے انار میٹھے انار، جہاں ہوا نہ تھی، ٹیڑھی میڑھی بیل، چورا ہے کا کنواں، موہنجوڈارو کا خزانہ، گونگے دیوتا، یملا، کاک ٹیل، ہوا کے بیٹے، کالا سورج، آسمان بنانے والے، ہائیڈروجن بم کے بعد، پھٹا لحاف، خالی قبر اور چند دوسرے افسانے خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں بعض تمثیلیں کامیاب ہیں، بعض ناکام۔ بعض اس وجہ سے ناکام ہیں کہ تمثیلی فارم کے تخیلی امکانات کو پورے طور پر نہیں کھنگالا گیا جو فن کارانہ سقم ہے اور بعض اس وجہ سے کہ نقطۂ نظر اور تھیم کو زیادہ شوفسطائیت سے نہیں برتا گیا جو دانشورانہ سہل انگاری کی علامت ہے۔ مثلاً گڈھا ناکام ہے کہ اس کا فارم جس قدر پیچیدہ بننا چاہیے تھا نہیں بن سکا اور اسی سبب سے موٹف ابھر کر سامنے نہیں آتا۔ گڈھے میں گرا ہوا آدمی گڈھے ہی میں زندگی گزارنے پر قانع ہو جاتا ہے۔ اس تھیم کو جو چیز قابلِ اعتبار بنا سکتی ہے وہ افسانوی مواد اور اس کی حقیقت پسندانہ پیش کش ہے جس کا خیال کافکا کو بھی اپنی حکایتوں میں اتنا ہی تھا جتنا ڈیفو کو رابن سن کروسو میں۔ کرشن چندر کے یہاں افسانوی مواد پتلا ہے اور جزئیات اور تفصیلات کا خیال نہیں کیا گیا۔ تکنیک حقیقت پسندانہ ہے لیکن TREATMENT داستانی ہے، اور قاری کے اعتبار کو اونے پونے حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ آدمی کو گڈھے سے باہر نکالنے میں لوگ جو بے رخی برتتے ہیں، وہ افسانہ نگار کی ضرورت ہے، افسانے کا لازمہ نہیں، ضروری

تھا کہ لوگوں کی بے رخی یا تو انسانی نظرت کی سفّاکی کا ہولناک منظر نامہ پیش کرتی، یا حقیقی زندگی کی مجبوریوں کا طنزیہ بیان بنتی۔ کرشن چندر یہ نہیں کر سکے۔ اسی طرح ان کا افسانہ "کھٹے میٹھے انار" ایک پرستانی فضا قائم کرتا ہے اور کرشن چندر باغ کے خوبصورت بیان میں اپنی منظر نگاری اور غنائیت کی ان بلندیوں کو چھو لیتے ہیں کہ ہم سوچتے ہیں کہ یہ تخیّل اگر نثر میں فردوسِ گم گشتہ یا جاوید نامہ لکھتا تو اس کی تاب ناک منظر نگاری کے سامنے ملٹن اور اقبال کی منظر نگاری بھی OPAQUE نظر آتی۔ لیکن افسانہ اس غنائی فضا سے پھر فوراً سماجی حقائق کے سطحی رشتوں پر دَم توڑ دیتا ہے ــــ دو بچے انار چراتے ہیں۔ غریب کا بچہ پٹتا ہے، امیر کا بچہ بچ جاتا ہے ــــ اس بچکانہ بات نے اسلوب کی معجز نمائیوں کو بھی خاک میں ملا دیا۔ کرشن چندر کو یہ بات یاد نہ رہی کہ افسانہ اور ناول شاعری کے برعکس ایک ایسی صنف ہے کہ جب مرتی ہے تو اپنے ساتھ سب کچھ لے کر مرتی ہے۔ شاعری کو اسلوب زندہ رکھ سکتا ہے افسانے کو نہیں۔ "کالا سورج" میں ایک سرسبز وادی کا سردار بجلی، پل اور تجارت کے نئے طریقے اپناتا ہے اور خوب پیسہ کماتا ہے۔ بجلی کے زیادہ استعمال سے زیادہ دولت کمانے کی ہوس اسے سورج کو کالا کرنے کی ترکیب سجھاتی ہے۔ سورج پر کالک پھیر دی جاتی ہے اور پوری وادی پر اندھیرا چھا جاتا ہے۔ پھر ایک بچہ دوسرے جانوروں اور پرندوں کی مدد سے سورج کی کالک صاف کرتا ہے ــــ یہ کہانی بچوں کی معلوم ہوتی ہے لیکن ہے نہیں، اسی لیے طفلانہ لگتی ہے۔ دورِ جدید میں حکایت، دنت کتھا یا اسطور بیان کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ حکایت بظاہر تو بہت سادہ ہو لیکن اس کے رگ و ریشہ میں ایک نہایت سوفسطائی ذہن کی فکر لہو بن کر دوڑتی ہو۔ ایسا ذہن جب قدیم طرز کی اُسطوری کہانیاں، دنت کتھائیں لکھتا ہے تو کہانی موجودہ انسانی صورتِ حال کے انتشار کی تفسیر بنتی ہے۔ یہ نکتہ نہ کرشن چندر سمجھ پائے نہ جدید افسانہ نگار ــــ "آسمان بنانے والے" نہ تمثیل ہے نہ تجریدی افسانہ، بلکہ آدمی کے بدلتے ہوئے کائناتی تصوّرات کا ایک جائزہ ہے۔ اسے بطور ایک مضمون کے ہی پڑھنا چاہیے اور کرشن چندر کے فلکیات کے مطالعے کی داد دینی چاہیے۔ کوفت اس وجہ سے ہوتی ہے کہ جب ضرورت تھی کہ کرشن چندر ہمیں اڑن کھٹولے پر بیٹھا کر ستاروں کی سیر کراتے، وہ مضمون نویسی کرنے بیٹھے۔ "ہوا کے بیٹے" میں پھر اساطیر کا استعمال ہوا ہے۔ مختلف سمتوں سے آنے والی ہواؤں کی طبعی خصوصیات کا بیان

PERSONIFIED طریقے پر ہوا ہے۔ مشرقی جھگڑو، مغربی جھگڑو ہوا کے بیٹوں کی شکل میں آتے ہیں اور ان ممالک کی داستانیں سناتے ہیں جہاں جہاں سے وہ گزرے ــــ افسانے کا پورا آرٹ خود آگاہ ہے اور کرشن چندر سامنے کی باتوں کو زورِ بیان سے آرٹ میں بدلنا چاہتے ہیں اور نہیں بدل پاتے۔ افسانے کا خاکہ بچکانہ ہے اور جھگڑوؤں کے بیانات ان درسی کتابوں کی طرح اکتا دینے والے ہیں جن میں ایک غیر تخیّلی منشی جغرافیہ کے سبق کو سیر و سیاحت کی دل نشینی عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ افسانہ بھی بچّوں کا افسانہ بن جاتا اگر اخیر میں ”امن“ کی پیوند سازی کر کے ترقی پسند بالغوں کی طفلانہ تفریح و بصیرت کا اہتمام نہ کیا جاتا ــــ یہی حال ”ہائیڈروجن بم کے بعد“ کا ہے۔ جوہری جنگ میں انسانی آبادی تباہ ہو گئی ہے اور اب دنیا میں جانوروں کی حکومت ہے اور انسان اب صرف چڑیا گھر میں جانوروں کے تماشے اور عبرت کے لیے رکھے گئے ہیں ــــ یہ طویل افسانہ امن کے موضوع پر کرشن چندر کے تخیّل کی قلاشی کا عبرت ناک نمونہ پیش کرتا ہے اور یہ بنیادی اور اہم سوال اٹھاتا ہے کہ کیا جنگ اور امن اور جدید سماجی اور سیاسی موضوعات پر لکھنے کا بہترین طریقہ تمثیلوں اور حکایتوں کا طریقہ ہے یا جیساکہ مغرب میں ہوا، کہ حقیقت پسند اسلوب میں ناول لکھ کر ان ہولناکیوں سے آنکھیں چار کی گئیں۔ قطعِ نظر اس سخن گسترانہ بات سے، کرشن چندر کے اس افسانہ میں ایک واقعہ ایسا نہیں جو اس بات کا ثبوت ہو کہ وہ اپنے تخیّل کو سطحیات اور پیش پا افتادگی سے ذرّہ بھر بلند کر سکے ہوں۔ کیا فن کاری سامنے کی باتوں کو محض دوسرے طریقوں سے بیان کرنے کا نام ہے یا حقیقت میں اس صداقت کو دیکھنے کا جو صرف تخلیقی تخیّل کی آنکھ ہی دیکھ پاتی ہے۔ ایک گدھا اپنے بچّے کے ساتھ چڑیا گھر کی سیر کو آتا ہے اور پنجرے میں بند آدمیوں کا تعارف کراتا ہے ــــ یہ تکنک ہی ادب کو مدرّسانہ سبق آموزی کی اسفل سطح پر گرانے کے لیے کافی ہے۔ واقعات صحافیانہ ہی نہیں عامیانہ بھی ہیں ــــ مثلاً شاعر کے متعلق کرشن چندر گدھے کی زبانی بتاتے ہیں:

> ”جب ہائیڈروجن بم تیار ہو گیا تو کچھ دانشور لوگ (کیونکہ انسانوں میں بھی کچھ عقل مند آدمی تھے)، اس کے پاس ایک عرضداشت لے کر آئے تھے، جس میں تمام لوگوں سے یہ کہا گیا تھا کہ وہ سیاست دانوں کو مجبور کریں کہ وہ اس خطرناک جنگ کو شروع نہ کریں تاکہ انسانوں کی آبادی اس ہیبت ناک ہلاکت سے بچ

جائے۔ وہ لوگ اس عرضداشت پر اس شاعر کے دستخط چاہتے تھے لیکن اس نے انکار کر دیا۔ اس کا میکدہ بھی گیا، ساقی بھی گیا۔ اس نے دونوں کو بچانے کے لیے رتی بھر کوشش نہیں کی۔"

بس ایسی ہی باتیں سائنس دانوں اور سیاست دانوں کے متعلق کہی گئی ہیں۔ یہ تو جزلازم بھی نہیں۔ ایسی باتیں تو ٹریڈ یونین آفس میں مزدور بھی نہیں کرتے، یہ باتیں ایک ایسے بزخود غلط صاحب الرّائے ذہن کی راست روشنی کی طمانیت میں ڈوبی ہوئی ہیں جو سمجھتا ہے کہ دنیا میں تباہیاں اس وجہ سے آتی ہیں کہ دوسرے لوگ جو بیچارے بہت معمولی ہوتے ہیں اور زندگی کے بے شمار دکھوں کے بیچ اپنی بے ضرر سرگرمیوں میں الجھے ہوتے ہیں، اس کی طرح کیوں نہیں سوچتے۔ آدمی میں پیغمبری اور لیڈری کا سودا سماتا ہے تو وہ بنیادی انسانی ہمدردیوں تک سے محروم ہو جاتا ہے۔ ذرا اقبال کے بندگی نامہ کو دیکھیے، عالم برزخ کو دیکھیے، ان اشعار کو دیکھیے جو انھوں نے غلاموں پر لکھے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ غلام دلیش کی پیداوار نہیں۔ سفاکی کی بھی کوئی حد ہے۔ دل دردمند نہ ہو تو دیدۂ بینا بہت کٹھور بن جاتا ہے۔ اقبال اور کرشن چندر کا مقابلہ بادلیئر اور منٹو سے کیجیے اور دیکھیے کہ جہنم زار میں بیٹھ کر جہنم کا بیان کرنے کے لیے کیسی دردمندی چاہیے۔ بڑے فن کاروں کا مقام مسیح اور گوتم کی دردمندی کا مقام ہے۔ اقبال اور کرشن چندر نے لیڈری کے شوق میں اس مقام کا سودا انسان پرستی اور تعمیر جہاں کے کمتر تصورات سے کیا، برا کیا۔ پیغمبری اور لیڈری پروپیگنڈا لکھواتی ہے آرٹ نہیں، اور فن کار اپنی اور دوسروں کی انسانیت کو اسی وقت پاتا ہے جب وہ اپنے تخیّل کا استعمال تعلیم و تدریس کی اسفل سطح پر نہیں، بلکہ انسانی زندگی کے بنیادی حقائق کو بے نقاب کرنے کی اعلیٰ ترین سطح پر کرتا ہے۔ جنگ کے موضوع پر مغرب نے کیسا ادب تخلیق کیا ہے، اس کا جن لوگوں کو اندازہ ہے وہ جان سکتے ہیں کہ "ہائیڈروجن بم کے بعد" میں کرشن چندر کی ذہنی سطح کس قدر اسکولش ہے۔ ذہنی سطح کا ذکر اس لیے کیا کہ ایسے افسانوں کے ضمن میں تخیّل کا ذکر کیا جائے تو یہ لفظ اتنا بے کار ہو جائے گا کہ اس کی مدد سے خود کرشن چندر کی دوسری کہانیوں تک کو سمجھا نہیں جا سکے۔

ان افسانوں میں "بالا" اچھا ہے کیونکہ سماجی تضادات خوب ابھر کر سامنے آئے ہیں اور ماڈرن لڑکی سے گفتگو میں اخلاقیات شوخی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتی۔ "ٹیڑھی میڑھی بیل"

یں ہیل کی علامت نہ ہوتی تو ایک بوڑھی گوآنی عورت کا بمبئی میں شراب اسمگل کرنے کے خلافِ قانون کام کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے کتنی تاویلات کرنی پڑتیں۔ ایک علامت یہ کام کر جاتی ہے جو ثبوت ہے اس بات کا کہ سماجی احتجاج کے ادب کو جو چیز پروپیگنڈے سے الگ بناتی ہے وہ اعلیٰ فن کارانہ شعور ہے۔" موہنجوڈارو کا خزانہ" دلچسپ ہے لیکن افسانے کی تھیم روٹی کو ایک طرف اور انسان کے دوسرے تہذیبی اور تمدنی کمالات کو دوسری طرف اور کمتر سطح پر رکھ کر خود انسانیت کے قدر کو کم کرتی ہے۔ کرشن چندر بتاتے ہیں کہ نہ دھات نہ زبان نہ خدا کا تصور اہم ہے بلکہ روٹی اہم ہے۔ یہ بربریت ہے کیونکہ انسان کو حیاتیاتی سطح سے بلند ہونے نہیں دیتی۔ سماجی ادب کو ایسی تھیم کا انتخاب کرنا چاہیے جو تلوار کی دھار کی طرح اپنا کام کرے نہ کہ کنفیوژن پیدا کرے۔" چوراہے کا کنواں" لوگوں کو پسند آیا لیکن مجھے مبہم معلوم ہوتا ہے۔ البتہ" یملا" ان تمام میں خوبصورت ترین افسانہ ہے۔ ایک کسان کا اپنی زمین کے لیے پٹواری سے لے کر آسمانوں میں خدا تک پہنچنا اور پھر واپس اپنی زمین ہی پر بھیج دیا جانا اور اس طرح اس کی خودی کا بیدار رہنا نہایت خوبی سے ایک مختصر افسانہ کے کنواس پر بیان ہوا ہے۔

کرشن چندر کی وہ رومانی کہانیاں جو کشمیر کی حسین وادیوں پر لکھی گئی ہیں، شہروں کی تمدنی زندگی کا ردِ عمل اور اس سے گریز ہیں لیکن جواب نہیں۔ یہ کہانیاں رومانی محض فطرت کی غنائی تصویر کشی کے سبب نہیں بلکہ اس وجہ سے بھی ہیں کہ کرداروں اور واقعات کی طرف بھی ان کا رویہ حقیقت پسندانہ نہیں۔ میں کہہ چکا ہوں کہ ایک معنی میں یہ PASTORALS ہیں۔ عنفوانِ شباب کی رومان پسند طبیعتوں کے لیے ان میں بڑی کشش ہے۔ لیکن ذہن جب زیادہ تجربہ کار اور پختہ بنتا ہے تو وہ معمولی اور سطحی نظر آتی ہیں۔ دراصل کرشن چندر کے یہاں احساس کا وہ افتراق نظر آتا ہے جو انسان اور فطرت کو ایک ہونے نہیں دیتا۔ ان کی فطرت کی کہانیوں میں انسان کے پیچیدہ جذباتی اور سماجی مسائل نہیں ہیں اور وہ کہانیاں جو ان مسائل سے سروکار رکھتی ہیں اور شہروں کے پس منظر میں لکھی گئی ہیں ان میں فطرت کالعدم ہے۔ انسان اور فطرت دونوں کے باہمی انجذاب سے وہ ایسی فضا تیار نہیں کر سکے جیسی کہ دنیا کے بڑے ناول نگاروں نے کی ہے اور جس میں انسان بہ یک وقت انسانوں کی بنائی دنیا میں اور فطرت کی دنیا میں جیتا ہے اور ان دونوں دنیاؤں کے ساتھ اس کا تعلق اس کی شخصیت کا تعین کرتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ کرشن چندر کا رویہ فطرت، خوبصورت

لڑکی، اور نیک تنو مند محنت کش انسان پر شاعری کرنے کا رویہ ہے، یا پھر شہر کی مصنوعی زندگی، عیاش مرد اور عیاش عورت پر طنز کرنے کا، یا مفلوک الحال مردوں اور بچوں کی جذباتی تصویر کشی کا۔ اور یہ تینوں رویے ان کے یہاں الگ الگ چلتے ہیں، باہم آمیز ہو کر کوئی بڑا تخلیقی رویہ بن نہیں پاتے جیسا کہ دنیا کے بڑے ناول نگاروں کے یہاں ہوا ہے کہ وہ انسان کو اس کے میلیو اور میلیو کو شہر اور گاؤں کی فضا میں رکھ کر پیش کرتے ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں کشمیر کی وادیاں نہ پریم چند کے گاؤں ہیں، نہ بمبئی منٹو کا بمبئی ہے۔ فطرت ویسے پریم چند، منٹو، بیدی، ندیم قاسمی قرۃ العین حیدر، غلام عباس سب کے یہاں ہے، لیکن چونکہ وہ کُل کا ایک جزو ہے، اور الگ سے شاعری اور غنائیت کا موضوع نہیں، اس لیے کرشن چندر کی طرح نمایاں نہیں۔ مغرب کی وہ ناولیں جو دیہاتوں پر لکھی گئی ہیں ان میں فطرت کی تصویر کشی نہایت توانا تخیل سے ہوئی ہے لیکن اس تصویر کشی کی الگ سے کوئی قدر نہیں بلکہ وہ اپنی معنویت انسانی ڈرامے کے جاندار پس منظر کے طور پر ہی پاتی ہے۔ کرشن چندر کے یہاں انسانی ڈراما کمزور ہے اور اس لیے ان کے افسانے اکثر و بیشتر فطرت کے خوبصورت اسکیچ بن گئے ہیں جس کا مقابلہ ترگینیف کے اسی نوع کے اسکیچوں سے کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ترگینیف نے یہ اسکیچ افسانوں کی طرح نہیں اسکیچ کے طور پر ہی لکھے ہیں اور ان میں جو کردار ہیں افسانوی کردار نہیں بلکہ وہ انسان ہیں جو فطرت کی آغوش میں پلتے ہیں۔ وہ لوگ جو چند لمحوں کے لیے خود کو فطرت کی آغوش میں کھو دینا چاہتے ہیں ان مرقعوں سے ہمیشہ لطف اندوز ہو سکتے ہیں کیونکہ ان میں کہانی کا عنصر نہ ہونے کے سبب یہ خدشہ نہیں رہتا کہ فطرت سے لطف اندوزی کے لیے ایک کمزور اور خلجان انگیز کہانی کا دردِ سر مول لینا پڑے گا۔ کرشن چندر کے یہاں ہمیں یہ سودا کرنا پڑتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کرشن چندر کی منظر نگاری بے مثال ہے اور فطرت کے پُراسرار حسن کا انھیں جو احساس ہے اس کا مقابلہ دنیا کے حساس ترین فن کاروں ہی سے کیا جا سکتا ہے، لیکن وہ اپنے اس احساس کو اس تخیل کے ساتھ آمیز نہیں کر سکے جو شاعرانہ تخیل سے مختلف نوع کا ہونے کے سبب ہی افسانہ نگار کے تخیل کے طور پر پہچانا جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کرشن چندر کی فطرت نگاری کا مقابلہ چیخوف، ترگینیف، کانریڈ، ہارڈی اور لارنس کی فطرت نگاری سے کیا جائے تو ان کی حدود ظاہر ہو جاتی ہیں۔ ایچ ای بیٹس انگریزی کا بہت بڑا افسانہ نگار نہیں، لیکن کرشن چندر کی طرح فطرت کا مرقع نگار ہے گو اس کے یہاں کرداروں اور واقعات کا

کرشن چندر سے زیادہ گہرا نفسیاتی شعور ہے۔ لیکن بیٹس کی تصویر کشی بھی کاتریڈ، ہارڈی اور لارنس کے رفیع الشان کنواس کے مقابلے میں بہت محدود اور چھوٹی نظر آتی ہے۔ کرشن چندر کی فطرت نگاری وہیں پر بہت شاندار ہے جب وہ فطرت اور انسان کو باہم ایک کر سکے ہیں۔ مثلاً ان کا افسانہ "بھوت" جس میں بمبئی کی برسات ایک حرکی عنصر کے طور پر موجود ہے — یا "بالکونی" اور "زندگی کے موڑ پر" جن میں فطرتِ انسانی ڈرامے کا پس منظر نہیں بلکہ ایک حصّہ ہے۔ "شمع کے سامنے" کے مقابلے میں "گرجن کی ایک شام" زیادہ کامیاب افسانہ ہے کیونکہ فطرت کی پراسرارت، اسطور کے ساتھ مل کر زیادہ ماورائی ہو گئی ہے، جب کہ اوّل الذکر افسانہ ایک خانہ بدوش لڑکی اور شہری آدمی کی محض ناکام رومانی داستان ہے — حیرت مجھے اس بات پر ہے کہ پریم چند کے بعد کرشن چندر کا احساس ادبِ لطیف لکھنے والوں کی شاعرانہ فطرت پرستی کی طرف کیوں مائل ہو گیا۔ ایسا لگتا ہے کہ کرشن چندر کا فطرت اور گرد و پیش کی زندگی کا احساس اور مشاہدہ بہت تیز تھا۔ انھیں ہر پھول اور ہر پنکھڑی کا نام یاد ہے، ہر شراب اور خوشبو اور کپڑے کا بھی۔ لیکن ان کا انسان کا، اس کے سماجی اخلاق اور نفسیاتی مسائل کا مشاہدہ اور شعور بہت سطحی تھا۔ انھوں نے منٹو اور بیدی کی طرح آدمی کے اندر جھانک کر نہیں دیکھا۔ انسان کے پیچیدہ سماجی روابط، اس کے جذباتی اور اخلاقی مسائل کی جب تک سوجھ بوجھ نہ ہو، افسانے میں نہ تو کردار جاگتے ہیں نہ کرداروں کا عمل معنی خیز اور ڈرامائی بنتا ہے۔ پھر تو منظر نگاری اور جزئیات نگاری، اچھی شاعری اور دستاویزیت کے طور پر ہماری داد وصول کر لیں تب بھی افسانے کا قد بلند نہیں ہوتا۔ کرشن چندر کو ابتدا میں ان کی رومانیت اور بعد میں ان کی انسان دوستی اور اشتراکیت نے اتنی مہلت ہی نہ دی کہ وہ آدمی کو جیسا کہ وہ ہے، دیکھ سکیں۔ ان کا ہر کردار یا تو منظر کی مناسبت سے یا انسان دوستی کی جذباتی فضا کی مناسبت سے ڈھلا ہوتا ہے۔ رومانی افسانوں میں یہ کردار رومانی ہوتے ہیں، سماجی افسانوں میں مظلوم یا انقلابی۔ کرشن چندر ہر کردار کے ذریعے اپنے احساس کے سفر کی داستان ہی سناتے ہیں۔ کسی کردار کی زندگی کی کہانی بیان نہیں کرتے۔ ان کے افسانوی کرداروں کی اپنی کوئی سوانح نہیں ہوتی۔ فن کارانہ تخیّل کسی کردار کو اس کے میلیو میں رکھ کر، دوسرے کرداروں کے بیچ رکھ کر، مختلف جذباتی اور نفسیاتی سچوئیشن میں رکھ کر، اس کے نشو و نما، اس کے اندرون، اس کی شخصیت کی خصوصیات کا احاطہ نہیں کرتا۔ کردار ایسے ہی واقعات سے گزرتا ہے اور اس لیے ان کا پلاٹ

ایسے ہی موڑ لیتا ہے جوان کی رومانیت یا رومانی انسان دوستی کی خانہ پری کر کے اسے زیادہ شوخ اور نمایاں کر سکے۔ اس معنی میں کرشن چندر سب سے زیادہ داخلیت پسند افسانہ نگار ہیں۔

لیکن ان حدود میں بھی کرشن چندر نے فطرت کا جو احساس اردو افسانے کو عطا کیا ہے وہ گراں مایہ ہے، اور ان حدود ہی میں رہ کر وہ موبی، بھگت رام، کالو بھنگی، مس نوٹ، دائی، اور تائی ایسری جیسے کردار پیدا کر سکے، وہ ان کی غیر معمولی تخیلی قوت کی ضمانت ہیں۔ کرشن چندر کا المیہ یہ تھا کہ ان کی حدود تخلیقی تخیل کی کم مائیگی کی حدود نہیں تھیں، بلکہ ان کے سماجی اور اشتراکی تصوّرات کی عائد کردہ تھیں۔ ترقی پسندوں کو فخر ہے کہ انھوں نے کرشن چندر جیسا بڑا افسانہ نگار پیدا کیا۔ مجھے افسوس ہے کہ ترقی پسند تحریک نے ایک بڑے افسانہ نگار کی صلاحیتوں کو غارت کر دیا۔ اتنے ہمہ گیر اور حساس تخیل کا استعمال بڑے آرٹ کی تخلیق کے لیے ہونا چاہیے تھا۔ اس تخیل سے اشتراکیوں نے صرف پروپیگنڈے کا کام لیا۔ روس میں کرشن چندر کی مقبولیت سوائے اس کے کیا بتاتی ہے کہ وہ کتنے ناقص ادب پر مطمئن ہو سکتے ہیں۔

کرشن چندر کے مدّاح ان کی انسان دوستی، انقلاب پسندی، غریبوں سے محبت اور ہر سیاسی واقعے پر افسانہ نویسی کو ان کی فن کاری کی اہم صفات ثابت کرتے ہیں۔ لیکن کسی فن کار کی شخصیت کی یہ خصوصیات اس کے فن کی قدر و قیمت کا تعیّن نہیں کرتیں۔ دیکھا یہ جاتا ہے کہ ان صفات سے اس کی جو شخصیت بنی ہے، اس نے اس کے فن کو کس طرح متاثر کیا ہے۔ کرشن چندر کی ترقی پسندی نے ان کے احساس و تخیل کو محدود کیا، اور ان کا تخیل بجائے اس کے کہ پھیل کر زندگی کی وسعتوں کا احاطہ کرتا، سمٹ سمٹا کر ان کی دانشوری کا حلقہ بگوش بنا۔ ان کی انسان دوستی اور ترقی پسندی بجائے اس کے کہ ایسا پھول بنتی جو زندگی کے حقیقی اور ارضی تجربات سے پھوٹا ہو، ایک ایسا فریم بنی جس میں زندگی کو کاٹ چھانٹ کر فٹ کیا جائے۔ کرشن چندر میں کردار نگاری کی صلاحیت کتنی تھی اس کا اندازہ تو صرف "مہالکشمی کا پل" سے ہو جاتا ہے جس میں مختلف عورتوں کے سوانحی خاکے نہایت اثر انگیزی اور فن کارانہ سلیقہ مندی سے پیش کیے گئے ہیں۔ کرشن چندر بھانت بھانت کے لوگوں پر قلم اٹھا سکتے ہیں۔ وہ ہر شخص کو دوسرے سے الگ کر کے دیکھ سکتے ہیں، وہ ہر شخص کی منفرد خصوصیات کی گرفت کر سکتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں بے شمار لوگ ہیں جو الگ الگ جانے اور پہچانے جاتے ہیں۔ لیکن یہ لوگ کردار نہیں بن پاتے۔ تائی ایسری کردار بن پاتی ہے کیونکہ تائی ایسری سوائے

بے پایاں محبت کے کسی اور چیز کو ثابت کرنے کے لیے تخلیق نہیں کی گئی۔ کرشن چندر یہاں ایک عورت کو دیکھتے ہیں اور چند لمحوں کے لیے وہ بھول جاتے ہیں کہ یہ عورت سوائے انسانی محبت کے کسی اور سماجی یا فلسفیانہ تصوّر کی تفسیر نہیں بنتی۔ ان کا تخیل ان کی شخصیت، ان کی ترقی پسندی اور ان کے انسان دوست امیج کو بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے اور اپنی تمام تخلیقی قوت ایک ایسی عورت پر مرکوز کرتا ہے جس کے وجود کو کرشن چندر بھی اسی وقت قبول کر سکتے ہیں جب ان کے بہت سے سماجی اور اشتراکی تصورات تخیل کی راہ میں حائل نہ ہوں۔ ورنہ سیدھی سی بات ہے کہ کرشن چندر کو مذہب اور خدا میں کوئی دلچسپی نہیں، وہ مختلف مقامات پر دونوں کا کھنڈن کرتے رہے ہیں، لیکن شوہر کے تج دینے کے بعد تائی ایسری کو جو چیز پارہ پارہ ہونے سے بچاتی ہے وہ اس کی مذہبی شردھا ہے۔ اس کے اسلوبِ حیات کے دو دھارے ہیں جو متوازی چلتے ہیں۔ انسانوں سے محبت اور بھگوان سے عقیدت ـــ ایک جدید یا سیکولر یا غیر مذہبی سماج میں تائی ایسری کا تصوّر ممکن نہیں۔ ایسے سماج میں شوہر کی تجی ہوئی عورت یا تو دوسرا شوہر تلاش کرے گی، یا کسی کی رکھیل بنے گی، یا آزاد جنسی زندگی گزارے گی، یا تنہائی کا شکار رہے گی۔ کچھ بھی ہو وہ تائی ایسری نہیں بنے گی۔ پھوپھی کی طرح، بابو گوپی ناتھ کی طرح، تائی ایسری ایک مخصوص سماج کی پیداوار ہے اور ایسے کردار اسی وقت تخلیق ہوتے ہیں جب فن کار کا تخیل فن کار کے سماجی اور آدرش وادی سروکاروں سے آزاد ہو کر ایک کردار میں بطور انسان کے دلچسپی لیتا ہے۔ کرشن چندر ایسی دلچسپی بہت کم کرداروں میں لے سکے ہیں۔ سچ بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تائی ایسری کے پایہ کا دوسرا کردار ہے ہی نہیں۔ موبی بڑا کردار نہیں محض خوبصورت کردار ہے جیسے خوبصورت بنانے میں جہاں اس کی نیلی آنکھوں اور سنہرے بالوں نے کام کیا ہے وہیں کرشن چندر کی جذباتیت اور سانپ کا زہر چوسنے کے رومانی اور ڈرامائی واقعات نے بھی کام کیا ہے۔ بھگت رام طنزیہ کردار نگاری کی بہترین مثال ہے۔ بھگت رام کے کردار میں کرشن چندر احتجاجی ادب کے بہترین اسلوب کو پا سکے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ بھگت رام کی بغاوت پورے سماجی نظام کے خلاف بغاوت ہے۔ ایک عیّار اور دھوکے باز سماج کو بھگت رام جیسا فطری آدمی ہی سر سے پاؤں تک لرزہ براندام کر سکتا ہے۔ وہ اردو ادب کا پہلا HIP اور پہلا BEAT ہے۔ اس کی بغاوت کا دھارا اشتراکیت کی طرف نہیں انارکزم کی طرف ہے، اسی لیے ریوتی سرن شرما کہتے ہیں کہ کرشن چندر آخر میں اسے

مار ڈالتے ہیں کیونکہ کرشن چندر سماجی نظام میں تبدیلی لانا چاہتے ہیں اسے توڑنا پھوڑنا نہیں چاہتے۔ میں کہتا ہوں بھگت رام کی تخلیق کے وقت کرشن چندر کا تخیل سماج سے اپنی بغاوت کے پورے مزے لے رہا تھا، اور اپنی آگ میں فن کار کی سماجی پاسداریوں کو بھسم کر رہا تھا۔ ادب میں رومانی بغاوت انارکزم کی طرف ہی جاتی ہے۔ آپ اسے سماجی سروکاروں کا پابند کیجیے، وہ پیار برلزم کا برقانی روپ دھارن کرلے گی۔ کالو بھنگی بڑا کردار نہیں ہے، لیکن اپنی جذباتیت اور خطابت کے باوجود ایک نہایت پُراثر افسانے کا کردار ہونے کے سبب ایک کردار کے طور پر ہی سامنے آتا ہے۔ اس افسانہ میں کرشن چندر کی زبان کا بہاؤ دیکھنے کے قابل ہے۔ ہر جملہ جذبے کی ایک پُرشور موج پر بہتا ہوا اٹھتا ہے اور ہماری خود اطمینانی کی دیوار کو ریت کی طرح بہاتا ہوا چلا جاتا ہے۔ یہاں بھی بکھراؤ خالص انسانی سطح پر ہے۔ بغاوت آدمی کی آدمی سے ناانصافی کے خلاف ہے۔

اب ان کرداروں کا مقابلہ آپ "قیدی" کے گجندر سنگھ سے کیجیے۔ گجندر کی زندگی صرف اس کے اپنے محور پر گھومتی ہوئی ایک عظیم طاقت تھی۔ اپنے دوسرے طاقتور حریف کو وہ دھوکے سے مارتا ہے۔ گجندر سنگھ کو طاقت کے نشے اور عورت کے حسد نے اندھا بنا دیا ہے۔ اسے پھانسی کی سزا ہوتی ہے۔ لیکن اس دوران چین ہندوستان پر حملہ کرتا ہے۔ اب گجندر کی کایا کلپ ہوتی ہے۔ دوست کے پیٹھ میں خنجر گھونپنے، کسی کا اعتماد زخمی کرنے کے کیا معنی ہوتے ہیں، وہ سمجھتا ہے۔ پھانسی کے تختے پر جانے سے قبل وہ اپنا تمام خون فوجیوں کے لیے دان کر دیتا ہے۔ افسانے میں ردے پلیے کی پرانی تھیم کو حب الوطنی کے ساتھ نتھی کیا گیا ہے۔ گجندر طاقت اور PASSION کا غلام ہے۔ وہ ایک بے گناہ آدمی کا خون کرتا ہے۔ اس میں کوئی ایسا انسانی عنصر نہیں جو قاری کی ہمدردی جگائے، یا اس میں دلچسپی پیدا کرے۔ مجرم سماجی آدمی کی بجائے فطری آدمی ہوتا ہے تو قانون اور نفسیات ہی اس سے نپٹ سکتے ہیں، کیونکہ آندھی اور بھونچال کی مانند وہ پورے اخلاقی نظام کو اس طرح درہم برہم کرتا ہے کہ اس کے گزر جانے کے بعد ہی لوگ اپنے گھروں کی مرمت کا کام شروع کرتے ہیں۔ وہ شر کا عنصر نہیں، قدرتی حادثہ اور عجوبہ ہے۔ اس پر رپورٹ لکھی جا سکتی ہے ادب نہیں۔

یہی حال "دانی" کا ہے۔ اس افسانہ میں بھی کرشن چندر ایک HALF WIT سے سوشلزم کی تعمیر کا کام لینا چاہتے ہیں۔ دانی یا ڈینیل بھی طاقت میں ایک گینڈا ہے۔ اس کی

بھوک بے تحاشہ ہے اسی لیے بچپن میں ہی اس کی چچی اسے گھر سے نکال دیتی۔ کیونکہ بہر حال اس کے بھی پانچ بچے ہیں۔ کرشن چندر دنیا کی ان تمام عورتوں اور مردوں کو معاف کر دیتے ہیں جو" اس بھوک کی خاطر ایک دوسرے کو پیٹتے ہیں، بے وفائی کرتے ہیں، دھوکہ دیتے ہیں، جان دیتے ہیں، پھانسی پر چڑھ جاتے ہیں، مگر کوئی اس ظالم دیوزاد خوفناک بھوک کو پھانسی نہیں دیتا جس کے منحوس وجود سے اس دنیا کا کوئی انسان، رشتہ اور کوئی تہذیب قائم نہیں۔" میں سوچتا ہوں یہ سطریں ذہن کی جس سادہ لوحی اور سادگی کی آئینہ دار ہیں، بھلا اس ذہن سے خیر و شر، تضادات، اور پیچیدگیوں کے اس مجموعے کو جس کا نام انسان ہے، کیسے سمجھا جاسکتا ہے۔ آدمی سے آدمی کی ناانصافی، آدمی کی خود غرضی اور کمینگی، اس کی فطرت کی جارحیت اور تشدد، بڑوں کا بچوں پر، ساس کا بہو پر، مرد کا عورت پر، آقا کا نوکر پر، اکثریت کا اقلیت پر، سورن کا اچھوت پر، ظلم و ستم، مذہبی، تہذیبی اور لسانی نفرتیں اور تعصبات، جنگ، گیس چیمبر اور فسادات، سیاسی چھینا جھپٹی، اخلاقی خود رائی، فنا ٹسزم، یہ سب آدمی کے متعلق جو کچھ بتاتے ہیں اس کی تاویل محض بھوک سے ہوسکتی ہے۔ کرشن چندر آدمی کو حیاتیاتی سطح پر رکھ کر دیکھتے ہیں، اور اس سطح پر صرف بھوک کا مسئلہ ہوتا ہے، ادب، آرٹ اور تہذیب کا نہیں کہ بھوکے تو بھجن بھی نہیں ہوتا۔ ادب کا سروکار انسانی رشتوں پر ہے جن میں آدمی اسی وقت دلچسپی لیتا ہے جب وہ بھوک کی حیوانی جبلت کی تسکین کا سامان مہیا کر لیتا ہے۔ کرشن چندر ڈکنس اسی لیے نہ بن سکے کہ ڈکنس جانتا ہے اور کرشن چندر نہیں جانتے کہ آدمی کسی طبقے سے تعلق رکھے آدمی ہونے کے ناتے ہی چند ایسے کام کرتا ہے جو نہ کرتا تو بہتر آدمی ہوتا۔ ساس کا بہو پر، سوتیلی ماں کا بچے پر، مرد کا عورت پر ظلم اس لیے معاف نہیں کیا جا سکتا کہ وہ غریب طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ بات جو پریم چند جانتے تھے کرشن چندر فراموش کر گئے اور اسی لیے ان کے یہاں آدمی کو سمجھنے کی اتنی کوشش نہیں جتنی کہ آدمی کو سمجھے بغیر اسے اور اس کے سماجی نظام کو بدلنے کی ہے۔ ان کا ادب انسان اور زندگی کی کوئی فہم و بصیرت عطا نہیں کرتا، بلکہ ایک SELF-OPINIONATED آدمی کی طرح اپنی بات، اپنی تاویل، اپنی شرح کو منوانے کے لیے انسان کے تجربات اور زندگی کے کھلے حقائق تک کو جنبشِ قلم سے جھٹلانے پر کمر بستہ نظر آتا ہے۔

بہر حال، دادا ایک ریستوران میں نوکری کرتا ہے۔ ایک لڑکی ثریا کو غنڈوں کے ہاتھ

سے بچاتا ہے۔ اس کے ساتھ فٹ پاتھ پر رہتا ہے، اُس کو بچہ ہوتا ہے۔ لیکن ٹرک فٹ پاتھ پر چڑھ کر ثریا اور بچہ دونوں کو ہلاک کر دیتا ہے۔ دانی ایک بدمست بیل کی طرح اس ٹرک سے اپنا سر ٹکراتا ہے۔ بچ جاتا ہے لیکن پاگل ہو کر اسپتال سے باہر آتا ہے۔ تین اینٹیں لے کر وہ ایسا مکان تعمیر کرنے کی کوشش کرتا ہے جس میں تمام فٹ پاتھ پر رہنے والوں کو خوبصورت کمرے مل سکیں۔ لیکن ایسے خواب کہاں پورے ہوتے ہیں۔ مقدس مریم کے قدموں پر سر مار مار کر آخر دانی مرجاتا ہے۔ "اس کی آنکھیں کھلی تھیں اور نیلے آسمان میں کسی نامکمل سپنے کو تک رہی تھیں۔"

میں نہیں سمجھ سکتا کہ ایسے افسانوں سے ترقی پسندی کا کیا بھلا ہونے والا ہے۔ افسانے میں بھوک ہے، حادثے سے موتیں ہیں، ٹرک سے سر پھوڑنے، فاترالعقل بننے اور خواب دیکھنے اور آستانے پر سر پھوڑ کر مر جانے کے واقعات ہیں جو بے بسی اور مجبوری کی ایسی علامات ہیں کہ سوائے جذباتی گھٹن پیدا کرنے والی رقت انگیزی کے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ اس سے تو وہ لبرل انقلاب کی کہانیاں زیادہ اثر انگیز اور معنی خیز ہوتی ہیں جن میں کوئی اونچی ذات کا نوجوان اچھوت سے شادی کر کے، پورے سماج کی طرف سے پیٹھ کر لیتا ہے۔ بغاوت کو ایک راستہ تو ملتا ہے۔ آدمی ناکام ہو تب بھی ارادہ وعمل کی قدر کا اثبات تو ہوتا ہے۔ انقلابی ادب کو ایسی ہی تھیم پسند کرنی چاہیے۔ جس میں آدمی اپنے ارادہ وعمل میں آزاد ہو تاکہ ناکام ہو تب بھی المیہ ہیرو کے طور پر چند قدروں کا اثبات کر سکے۔

اکثر کرشن چندر کے افسانوں میں تشدد ناقابلِ برداشت بن جاتا ہے۔ ٹرک سے سر پھوڑنا، آدمی کو وحشی جانور کی طرح مارنا، مرے ہوئے کے سر کا قیمہ قیمہ کر ڈالنا اور پھر ہوٹل میں جا کر کھانا مانگنا اور غصہ میں بیرے سے کہنا کہ وہ جانتا نہیں کہ وہ گوشت خور نہیں ہے، صرف سبزی خور ہے، فسادات میں بھاگتے ہوئے خاندان میں سے عورت کا پہاڑ پر سے نیچے کھائی میں چھلانگ لگا دینا، باپ کا اپنے سنہرے بال والے چھوٹے بچے کو دریا میں پھینک دینا کہ بھاگتے ہوئے وہ اس کا بار نہیں اٹھا سکتا تھا۔ ایسے بے شمار واقعات جو ناقابلِ برداشت ہیں، افسانوں میں سوائے سنسنی خیزی اور میلوڈرامہ پیدا کرنے کے کچھ اور کام نہیں کرتے دراصل کرشن چندر جیسے افسانہ نگاروں کے لیے یہ ضروری ہوتا ہے کہ افسانوی دلچسپی کے لیے وہ نہ بتانے کی باتیں بھی بتاتے چلے جائیں کہ تشدد، سفاکی، شقی القلبی، سب کچھ انسان دوستی

کی چکی میں پس کر ہضم ہو جانے والا ہے۔ لیکن آرٹ کا عمل انسان دوستی کی چکی کا عمل نہیں ہے۔ اسی لیے آرٹ انتخاب اور احتیاط سے کام لیتا ہے، اور قتل و خون، تشدد اور سفاکی کو موضوع بنانے کے باوجود ان کے بیان سے یا تو گریز کرتا ہے، یا اس طرح بیان کرتا ہے کہ بیان خون میں لتھڑا ہوا سنسنی خیز بیان نہ ہو پائے۔ دستوفسکی اور منٹو اس بات کا خیال رکھتے ہیں کیونکہ انھیں کہانیاں لکھنی ہیں، خون کی وارداتیں نہیں لکھنی۔ سنسنی خیز افسانہ نگار کی نظر چھرے پر ہوتی ہے۔ بڑے فن کار کی نظر اس آدمی پر ہوتی ہے جس کے ہاتھ میں چھرا ہوتا ہے۔ کرشن چندر نے تو ایک افسانہ میں چار سطریں لکھ دیں کہ ایک باپ نے اپنے بچّہ کو دریا میں پھینک دیا۔ یہ سنسنی خیزی ہے۔ دستوفسکی، کامیو اور منٹو اس باپ کا پیچھا کریں گے اور یہ سمجھنے کی کوشش کریں گے کہ وہ کتنا آدمی رہا ہے اور کیوں؟ اور یہ آرٹ ہوگا۔

اب کرشن چندر کا افسانہ "کچرا بابا" لیجیے۔ ایک آدمی کی نوکری ہے، خوبصورت بیوی ہے جسے بچّہ ہونے والا ہے، اور محبت ہے۔ یکایک وہ بیمار پڑتا ہے۔ گُردے کا ایک آپریشن، دوسرا آپریشن۔ بیوی محنت کرتی ہے، اسپتال میں دیکھ بھال کرتی ہے، زیور بیچ دیتی ہے مشقت کے سبب اس کا بچّہ ضائع ہو جاتا ہے۔ لیکن آدمی کی بیماری اچھی نہیں ہوتی۔ نوکری بھی چلی جاتی ہے۔ پھر بیوی بھی اپنے باس کے ساتھ چلی جاتی ہے۔ کیوں؟ اس کا بیان کرشن چندر سے سنیے:

> "زندگی مختصر ہے، اور زندگی کی بہار اس سے بھی مختصر ہے۔ جب جذبے بلاتے ہیں، اور آنکھوں میں چاند اتر آتے ہیں۔ جب انگلیوں میں شعلوں کا سا لمس محسوس ہوتا ہے، اور سینے میں میٹھا میٹھا سا درد ہوتا ہے۔ جب بو سے بھنوروں کی طرح لبوں کی پنکھڑیوں پر گرتے ہیں اور گردن کے صراحی دار خم کسی کی گرم گرم سانس کی مدھم مدھم آنچ کو ترستے ہیں۔ ایسے میں کوئی کب تک فینائل اور پیشاب کی بو سونگھے، تھوک اور پیپ اور لہو کا رنگ دیکھے، اور موت کے دروازے تک جاتی ہوئی اور لوٹ کر آتی ہوئی سسکیاں سنے۔ آخر قوتِ برداشت کی ایک حد ہوتی ہے، اور بیس برس کی لڑکی کی قوتِ برداشت بھی کیا۔"

یہ ادب برائے ادب ہے، ادب برائے زندگی نہیں، کیونکہ زندگی یہاں دو قسم کی عبارتوں میں بدل گئی ہے، ایک حسین اور ایک گندی۔ اس میں نہ جوانی کی حقیقت ہے نہ اسپتال اور بیماری کی۔ بلکہ شدید فن کارانہ بیان کے ذریعہ دونوں کے تضاد کو ابھارا گیا

ہے۔ آرٹ کی قیمت پر کرشن چندر نے زندگی سودا کیا ہے۔ کرشن چندر دراصل عورت اور مرد کے تعلقات کی ماہیت سے واقف ہی نہیں۔ عورت مرد جوڑا بنا کر رومانی محل تیار نہیں کرتے، سنسار بساتے ہیں۔ لجلجے احساسات کے سہارے نہیں جیتے۔ ٹھوس تجربات، محنت، ایثار نفسی اور محبت کے سہارے جیتے ہیں۔ کرشن چندر کہتے ہیں: "آخر قوت برداشت کی ایک حد ہوتی ہے" انھوں نے قوت برداشت دیکھی کہاں ہے۔ زندگی کتنی بے رحم اور سفاک ہو سکتی ہے اس کا انھیں تھوڑا بہت اندازہ ہوتا اگر وہ کچھ اور نہیں تو ڈکنس، ڈرائزل، فیرل، شائن بک اور منٹو ہی کو ذرا دھیان سے پڑھ لیتے۔ ذرا اسپتالوں میں جا کر دیکھیے۔ عورت اور مرد پاس پڑوسی ایک دوسرے کے ایسے کام آتے ہیں۔ تھک جاتے ہیں، ہمت ہار جاتے ہیں، کمر ٹوٹ جاتی ہے، لیکن بیزار نہیں ہوتے کہ بیزاری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب خدمت فرض بن جائے اور ایسا اس وقت ہوتا ہے جب محبت اور لگاؤ کا جذبہ ختم ہو جائے۔ محبت جنسی جذبے کو قابو میں رکھتی ہے۔ عورت کی بیماری میں مرد کوٹھے پر پھلانگتا نہیں ہو جاتا، نہ ہی عورت تاک جھانک شروع کر دیتی ہے۔ کرشن چندر زندگی کی ان بنیادی حقیقتوں کو بھی نہیں جانتے۔ ان کی دوسری مصیبت یہ ہے کہ زندگی کے وہ حقائق جن کو سمجھنے کے لیے دوسرے فن کار ناول اور ڈرامے لکھتے ہیں انھیں وہ نہایت لاپروائی سے چند سطروں میں اس طرح بیان کر جاتے ہیں گویا ان کی پوری معنویت کا انھیں عرفان ہو چکا ہے۔ مثلاً اس افسانہ میں ایک طرف عورت کی خدمت اور ایثار نفسی ہے، اور دوسری طرف اس کی اکتاہٹ اور رومانی آرزومندی۔ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ معنوی طور پر ایک ابسن کے گڑیا گھر کا موضوع ہے اور دوسرا فلابیر کی مادام بواری کا۔ کرشن چندر ایسے مسائل افسانوی عمل کے ذریعے نہیں محض عبارت آرائی سے حل کر جاتے ہیں۔ اس سے ذہنی خلجان پیدا ہوتا ہے کیونکہ قاری جاننا چاہتا ہے کہ عورت کہاں راہ بھولی ہے، اور زندگی عورت اور مرد کے ساتھ کیا کھیل کھیل رہی ہے۔ عورت کی بے وفائی، مرد کی بے راہ روی کی کہانی پلاٹ کی نہیں کردار کی کہانی ہوتی ہے اور کرشن چندر اسے ایک واقعے کے طور پر بیان کر کے چھٹی حاصل کر لیتے ہیں۔

بہرحال شوہر جب اسپتال سے نکلتا ہے تو اس کے پاس کچھ بھی نہیں ہوتا۔ باقی زندگی وہ شہر میں کچرے کے ایک ڈھیر کے پاس گزارتا ہے۔ گندگی میں سوتا ہے اور کچرے کے ٹن میں سے گندا، باسی، سڑاند مارتا کھانا کھاتا ہے۔ کرشن چندر ان تمام تفصیلات کو بھی بہت

مزے لے لے کر بیان کرتے ہیں۔ میں پوچھتا ہوں ایک بھرے پُرے آدمی کی زندگی کو غلاظت کے کیڑے کے گھناؤنے مقام پر لے آنا ترقی پسندی ہے؟ — کیا منٹو اور مو پاساں کے یہاں یہی عمل ملتا ہے۔ کیا منٹو کی کسی کہانی میں تشدد، سفاکی اور غلاظت کا ایسا جزرس بیان ملتا ہے جیسا کرشن چندر کے یہاں ہے؟ — پھر یہ ہمارے نقادوں کا دیوالیہ پن نہیں تو اور کیا تھا کہ کرشن چندر کو پاک صاف اور صحت مند، اور منٹو کو گندگی اور غلاظت کا ڈھیر کہتے رہے!۔
بہرحال یہ آدمی اب کچرا بابا بن گیا ہے۔ وہ غلاظت اور کچرے کا ایک حصّہ ہے۔ ایک دن کچرے کے ڈھیر پر کوئی اپنا نوزائیدہ حرام کا بچّہ پھینک جاتا ہے۔ کچرا بابا اسے اٹھالیتا ہے اور اب اس کی زندگی بدل جاتی ہے۔ وہ بچّے کو پالنے پوسنے کے لیے محنت کرتا ہے اور کچرے کے ڈھیر میں سے ایک نیا انسان پیدا کرتا ہے۔ یہ کہانی کایا کلپ کی کہانی ہے لیکن کتنی بھونڈی اور کتنی غیر انسانی۔ اس کا مقابلہ آپ جارج ایلیٹ کے مختصر اخلاقی ناول "سائیلاس مارنر" سے کیجیے اور دیکھیے کہ تھیم ایک ہی ہے لیکن جارج ایلیٹ نے کیسے اخلاقی تمثیل کو میتھ میں بدل دیا۔ کرشن چندر نے آدمی کو غلاظت کا کیڑا بنا دیا، لیکن جارج ایلیٹ نے دوست اور محبوبہ کی بے وفائی کے بعد بنجارے کو شکستہ دل بتایا اور شکستہ دلی کے نتیجے میں وہ سماج میں رہتے ہوئے بھی سماج سے دامن کش رہا۔ گاؤں میں ہوتے ہوئے بھی وہ گاؤں میں کسی سے میل جول نہیں رکھتا، اپنا کام کیے جاتا ہے۔ بڑی محنت کے بعد جو دولت اس کے پاس جمع ہوتی ہے وہ بھی زمیندار کا آوارہ لڑکا چرا لے جاتا ہے۔ یہ اس کے لیے بڑا سانحہ ہے۔ یکایک اس کی زندگی میں بھی ایک چھوٹی سی بچّی داخل ہوتی ہے۔ سنہری سکّے تو اسے گھر میں قید رکھتے تھے لیکن سنہرے بالوں والی یہ بچّی سماج سے تعلقات پیدا کرنے، لوگوں سے ربط وضبط بڑھانے، اسے اپنی ذات کے خول سے باہر نکال کر ایک سماجی انسان بنانے کا موجب بنتی ہے۔ آرٹ اور نان آرٹ کا فرق ثابت کرنے کے لیے اتنا ہی مقابلہ کافی ہے۔ انسان دوستی کیا ہوتی ہے اسے انیسویں صدی کے انگریزی ناول نگاروں سے سیکھنی چاہیے۔ ہمارے سیاسی فناٹسزم نے تو ہماری انسان دوستی تک کو غیر انسانی بنا دیا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں پر اتنی طویل بحث کی ضرورت اسی سبب سے پڑی ہے کہ ان کی خوبیاں ان کی کمزوریوں کے ساتھ اس طرح گتھم گتھا ہیں کہ جہاں ان کے بہترین افسانوں میں بھی فن کارانہ اکملیت کی کمی محسوس ہوتی ہے، وہیں ان کی کمزور ترین کہانیاں

بھی زبان و بیان، طنز و مزاح، فضا بندی اور منظر نگاری، تزرف بیں مشاہدے اور واقعہ نگاری کی ایسی خوبیاں لیے ہوتی ہیں کہ لطف دے جاتی ہیں۔ ان کی بہترین کہانیوں کی تعریف بھی غیر مشروط نہیں ہوگی۔ مثلاً کالو بھنگی میں خطابت ہے، تائی ایسری اور موبی میں جذباتیت، شہزادے میں MORBIDITY جسے ہمیں برداشت کرنا ہی پڑتا ہے۔ منٹو، بیدی، غلام عباس یں چیخوف اور موپاساں کی طرح فن اکملیت کے اس مقام پر ہوتا ہے کہ ان کے شاہکار نہ صرف فنی حسن کا بے عیب نمونہ ہوتے ہیں بلکہ اتنی خوبیوں کے حامل ہوتے ہیں کہ تنقید ان کا احاطہ تک نہیں کر سکتی۔ ان پر لکھتے وقت ذہن کو اس فنی اور اخلاقی چھینا جھپٹی کی ضرورت نہیں پڑتی جو مثلاً کرشن چندر پر لکھتے وقت اس مضمون میں مجھے پیش آئی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ کرشن چندر کا افسانہ غیر افسانوی مواد سے اتنا بوجھل ہوتا ہے کہ قاری کے لیے دانشورانہ دار و گیر کے بے شمار مسائل پیدا کرتا ہے۔ فارم پر دسترس نہ ہونے کے سبب وہ طنز کے تیروں کے لیے کسی ہدف کا تعین نہیں کر پاتے۔ اس لیے نشانہ پر بیٹھنے کی بجائے ان تصورات اور قدروں کو زخمی کرتے ہیں جو خود ان کے لبرلزم، انقلاب پسندی اور انسان دوستی کے خاکہ میں رنگ بھرتی ہیں۔ بڑا فن کار اپنے طنز کے لیے کسی کو بے نقاب کرنے کے لیے، سماجی احتجاج کے لیے، ایک ایسے فارم کا انتخاب کرتا ہے جس میں کردار، ان کا عمل، اور افسانوی صورت حال سب باہم مل کر ایک تجربہ کی تخلیق کا وہ کام کرتے ہیں جو کام کرشن چندر صرف اپنے بیانیہ سے، اپنی بذلہ سنجی اور طنز نگاری سے لینا چاہتے ہیں۔ ان کی چند کہانیوں کے متعلق بہترین کا لفظ استعمال ہو سکتا ہے، شاہکار کا شاید کسی کے لیے بھی نہیں۔ البتہ پر لطف، دلچسپ، بہت اچھی نہ ہونے کے باوصف قابلِ مطالعہ، کمزور ہونے کے باوجود اسلوب کی خاطر دیکھے جانے کے قابل، بے معنی لیکن شوخ و طرار، میلانا تی لیکن بذلہ سنج، رقت انگیز لیکن تاثر سے بھرپور وغیرہ قسم کے توصیفی بیانات ان کی اکثر و بیشتر کہانیوں کے لیے استعمال کیے بغیر چارہ نہیں۔

کرشن چندر جیسے حساس اور جذباتی آدمی کے لیے جو اپنی سماجی شخصیت کو فسانہ کے باہر نہیں رکھ سکتے، یہ کتنا ضروری تھا کہ وہ اپنی کہانی کو خود بیان نہ کرتے بلکہ بیانیہ کے لیے کسی ایسے کردار کی تلاش کرتے جو ان کے لیے MASK کا کام کرتا۔ اس کا اندازہ ان افسانوں سے ہو جائے گا جن میں ایک مخصوص مزاج کا کردار ان کی جذباتیت شاعری اور طنز سب

کو قابو میں رکھتا ہے۔ مثلاً "تائی ایسری کی کہانی ایک ایسا نوجوان بیان کرتا ہے جو ڈاکٹری کی تعلیم لیتا ہے، تائی ایسری سے قریب بھی ہے اور دور بھی، اور اپنی دنیاوی الجھنوں میں الجھا ہوا ہے۔ نوجوان کی یہ شخصیت کرشن چندر کی جذباتیت اور شاعرانہ حاشیہ آرائی دونوں کو افسانے سے باہر رکھتی ہے اور انھیں مجبور کرتی ہے کہ اپنے بیان کے ذریعہ نہیں بلکہ واقعات کے ذریعہ کردار کو ابھاریں۔ "بھوت" کی پوری فضا پر ایک تلخی چھائی ہوئی ہے۔ ایک طرف ٹرین کے انتظار کی بے چینی ہے، محبوبہ سے ملاقات کے وقت کے ہاتھ سے نکل جانے کا خوف ہے۔ شدید بارش ہے، اسٹیشن کی روشنی اور ہنگامے ہیں۔ کرشن چندر کی تلخی کا یہ عالم ہے کہ "نم آلود بینچوں پر کائنات کی بدصورت ترین مخلوق بیٹھی ہوئی پان کی جگالی کر رہی تھی۔ مونگ پھلی کھا رہی تھی، رانیں سہلا رہی تھی" پھر ایک مفلوک الحال مچھلیاں بیچنے والی عورت ہے جو اپنے تھنوں سے بچے کو دودھ پلاتی ہے اور روتی ہے اور بچہ تڑپ تڑپ کے جا رہا ہے اور عورت کا مرد تاڑی کے نشہ میں جھومتا ہے، اور پھر بچہ مر جاتا ہے اور ریل آجاتی ہے۔ اس افسانے میں انقلاب کا نعرہ نہیں ہے، بلکہ انقلاب کا کھولتا ہوا لاوا ہے۔ یہ افسانہ نہیں، ایک تصویر ہے جس کا ہر رنگ تیز ہے، تلخ ہے، انگارے کی مانند احساس کو جھلسنے والا ہے۔ افسانے کی تعمیر ایک زبردست کھنچاؤ سے ہوتی ہے اور کھنچاؤ کے مختلف مراکز ہیں ___ میں سمجھتا ہوں کہ توانا کلبیت، جلی جذباتیت کے مقابلے میں گرد و پیش کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی کا کام بہتر طور پر انجام دے سکتی ہے۔ کرشن چندر کی ایسی تصویروں میں بغاوت کی زیرِ زمین آگ افسانے کی پوری فضا کو دہکاتی ہے۔ "بھوت" ہی کی مانند "پورب دیس ہے دلی، ایک سفر، زندگی کے موڑ پر"، اور "بالکنی" تاثراتی تصویر کشی ___ جو کرشن چندر کا حسنِ حسین ہے ___ کی نادر مثالیں ہیں۔ "زندگی کے موڑ پر" کی خوبی ہی یہ ہے کہ وہ واشگاف میلاناتی بننے کی بجائے، ایک ایسے موڑ پر ختم ہوتا ہے جہاں حسنِ فطرت کی آزادانہ وسعت اور نیرنگیاں، رسومات کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی انسانی زندگی کی گھٹن کو اپنے تضاد سے زیادہ نمایاں کرتی ہے۔ فن کار کی خوبی ہی یہ ہے کہ وہ افسانہ میں نہیں بلکہ افسانہ کے ذریعہ قاری کے ذہن میں بغاوت کا بیج بوتا ہے۔ جذباتیت کی قیمت پر کلبیت کا سودا کرشن چندر کو ہمیشہ مہنگا پڑا ہے۔ "اجنتا سے آگے" میں جو لبس سیاحوں کو لے کر غاروں کی سیر کے لیے جا رہی ہے، اس میں واحد متکلم باغی ہے، انقلابی ہے، بپھرا ہوا ہے۔ لیکن کرشن چندر اس کردار کو نبھا نہیں سکے

نصف کے بعد افسانہ صحافت اور جذباتیت کا شکار ہوگیا ہے۔ کسانوں پر گولی باری کا واقعہ ایسا نہیں ہے جو طنزیہ افسانے کا محض ایک جزو بنے۔ اسے سرسری اور جذباتی طور پر بیان کر کے افسانہ نگار اپنے سفر کو جاری نہیں رکھ سکتا۔ ان نزاکتوں کا کرشن چندر کبھی خیال نہیں کرتے۔ اجنتا اور ایلورا کے غاروں کو جدید سماج کا تبصرہ بنانے کے گر کچھ اور ہیں۔ اس کا اندازہ اس وقت آپ کو ہوگا جب آپ اس افسانہ کا مقابلہ احمد عباس کے افسانے "اجنتا" سے کریں گے جس میں تخلیق، حسن اور تشدد کا تضاد ابھر کر سامنے آیا ہے۔

"بھگوان کی آمد"، "بھیروں کا مندر لیمٹیڈ" مکمل اور کامیاب ترین افسانے ہیں کہ طنز عیاری کا پردہ چاک کرنے کے علاوہ کوئی دوسرا کام نہیں کرتا، اور اسی لیے جذباتیت کی دَل دَل میں گر کر اپنی اثر انگیزی نہیں کھوتا۔ "دو عشق"، "روشنی کے کیڑے" اور "سپنوں کا قیدی" دبیل اور سادہ لوح آدمیوں کے افسانے ہیں، جن کی پیش کش کے لیے محض ظرافت نگاری کافی نہیں بلکہ وہ حسِ مزاح بھی ضروری ہے جو عام انسانوں کے المیوں اور طربیوں کو خوش طبعی اور وسیع القلبی کے ساتھ قبول کرنے کے آداب سکھاتی ہے۔ کرشن چندر کے پاس ظرافت نگاری ہے لیکن یہ حسِ مزاح نہیں۔ بیدی کے پاس ہے اور یہی سبب ہے کہ اپنے دلّو کرداروں کو مضحکہ خیز بنائے بغیر انھیں ناکام لیکن پرسوز انسانیت کا مجسمہ بنا دیتا ہے۔ ان افسانوں میں کرشن چندر کا بیانیہ آرٹ اپنی بلندی پر ہے۔ "سپنوں کا قیدی"، "دو عشق" سے زیادہ کامیاب ہے کیونکہ یہاں مزاح اپنے شباب پر ہے اور گھریلو زندگی کی ایک صورتِ حال کی عکاسی کے سوائے افسانہ نگار کے سامنے کوئی اور نیک سماجی مقصد نہیں۔ "دو عشق" کا رام لبھایا اگر بیدی کے ہاتھ چڑھ جاتا تو ایک سب کے کام آنے والے، سب کا دل موہ لینے والے خوش طبع آدمی کی صورت نہ جانے کیا جادو جگاتا۔ افسانہ کرشن چندر کے انداز میں لیکن بیدی ہی کے خطوط پر آگے بڑھتا ہے۔ لیکن اس کا خاتمہ کرشن چندر کی میلاناتی مقصدیت پر ہوتا ہے جو نہایت کلبی ہے اور افسانے کے طربیہ موڈ کے لیے زہر ہلاہل۔ رام لبھایا ڈیزی سے عشق کرتا ہے لیکن شادی اپنے سیٹھ کی بھانجی نرملا سے کرتا ہے۔ ڈیزی کے گھر شادی کی محفل بجی ہے لیکن رام لبھایا وہاں سے بھاگ کر نرملا کا دولہا بن جاتا ہے۔ کرشن چندر کی مصیبت یہ ہے کہ جہاں انھیں جذباتی بننا چاہیئے، مثلاً اس افسانے میں، وہاں وہ کلبی بنتے ہیں، اور جہاں انھیں کلبی بننا چاہیے مثلاً اجنتا سے آگے میں، وہاں جذباتی بن جاتے ہیں۔ طربیہ،

المیہ، رومانیت، حقیقت نگاری کے فنی تقاضوں کو نہ سمجھنے کا نتیجہ ہوتا ہے کہ فن کار آدمی تک کو ٹھیک سے نہیں سمجھ سکتا۔ فنی تکنک فی نفسہٖ آدمی کی تفہیم اور انسانی حقیقت کے انکشاف کا ایک ذریعہ ہے جسے ترقی پسند کبھی نہ سمجھ سکے، اور اسی لیے وہ فن کار کے INTENTION کو دیکھتے رہے، اس کے PERFORMANCE کو نہ دیکھا۔ انھوں نے یہ بنیادی بات نہ جانی کہ فن کار آدمی کو زندگی یا تاریخ میں رکھ کر نہیں بلکہ فن کی دنیا میں رکھ کر ہی اس کی پہنائیاں ناپ سکتا ہے، کیونکہ تخیل کا میدانِ عمل زندگی نہیں بلکہ فن ہے۔ ہملٹ، آتھیلو اور ایما بواری کیا ہیں۔ یہ جاننے کے لیے فن کار انھیں ناول اور ڈرامے کا کردار بناتا ہے اور اپنے تخیل کے ذریعے ان کے ظاہر و باطن کو بے نقاب دیکھتا ہے۔ زندگی کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے فن کار حقیقت کو اپنے تخیل کے ذریعے از سرِ نو تخلیق کرتا ہے، اسی لیے فن کارانہ تخیل آزاد ہونے کے باوصف خود پر فنی روایت اور فارم کا ایسا نظم و ضبط عائد کرتا ہے جس کی سختی اور سنگینی کو دیکھ کر سہل پسند طبیعتیں پچھاڑ کھا کر گر پڑتی ہیں۔ فنی ڈسپلن سے غفلت کے عبرتناک نتائج ہمیں کرشن چندر میں نظر آتے ہیں۔ رام بھایا ایک ایسے تخیل کی تخلیق ہے جو چاسر، ڈکنس، چیخوف اور بیدی کی طرح زندگی کا BEMUSED تماشائی ہے۔ اس تخیل کا مزاج مزاح کے عنصر سے بنا ہے۔ یہ مزاج کلبیت تو کیا طنز تک کو برداشت نہیں کر سکتا۔ یہ بتانے کے لیے سرمایہ دارانہ لین دین کی دنیا میں محبت بھی نفع خوری کو دیکھتی ہے، کرشن چندر نے اپنے انسانی رویّے کو ایک پمفلٹ باز کے رویّے میں بدل دیا۔ اس سے سرمایہ داری کو کیا نقصان ہوا۔ ہاں ایک خوبصورت آدمی، جو ایک دلنواز افسانوی کردار کی صورت میں جنم لے کر ہماری ذہنی دنیا کو مالا مال کرنے والا تھا، ہمیں زیادہ انسان دوست اور انسانی بنانے والا تھا، اس کا خاتمہ ہو گیا — ترقی پسند مقصدیت نے ایسے ایسے کرداروں کو قتل کیا ہے کہ جو اگر زندہ ہوتے تو ہماری دنیا زیادہ پُر رونق ہوتی۔ منٹو اگر ترقی پسندی سے بھاگ کھڑا ہوا تو اس کا سبب یہی تھا کہ وہ بابو گوپی ناتھ، باسط اور ممّی جیسے کرداروں کو مقصدیت کی بَلی پر قربان کرنا نہیں چاہتا تھا۔

"ڈوڈو" کا لالہ بھولا رام بھی دیوتا ہے۔ یہ کردار بھی بیدی ہی کی افسانوی دنیا کا کردار لگتا ہے۔ کرشن چندر نے پورا افسانہ بہت خوبصورتی سے لکھا ہے۔ لیکن یہ افسانہ بڑا افسانہ نہیں ہے کیونکہ لالہ بھولا رام بالآخر مضحکہ خیز بن جاتا ہے۔ کرشن چندر چالاک آدمیوں

کی دنیا میں ایک بھولے آدمی کی مضحکہ خیزی کو کوئی المیہ ڈائمنشن نہیں دے سکے۔ نہ ہی بیدی کے لکشمن کی طرح اس کے معمولی پن کو اسطوری جلال عطا کر سکے۔ "روشنی کے کیڑے" پھر ایک دبلو اور دبیل آدمی کی کہانی ہے جو لکھ پتی بننے کے باوصف عام انسانوں میں دلچسپی لیتا ہے۔ بنگلے کے پھاٹک سے بہت سے لوگ دوسری گلی میں آتے جاتے ہیں۔ سبزی بیچنے والا بوڑھا اور اس کی عورت، پھل بیچنے والا نوجوان اور ایک لڑکی، اسکول جاتی ہوئی متوسط طبقے کی ننھی لڑکیاں۔ کرشن چندر ایسے لوگوں کی دل چھو لینے والی تصویرکشی میں بے مثال ہیں۔ دیال کو ان لوگوں میں بڑی دلچسپی ہے۔ لیکن اس کی بیوی پھاٹک بند کر دیتی ہے اور لوگوں کا آنا جانا بند ہو جاتا ہے۔ میرا خیال ہے کرشن چندر افسانے کو اور آگے لے جاتے اور بتاتے کہ لکھ پتی دیال کے پاس سب کچھ ہونے کے باوجود لوگوں کے نہ ہونے سے اس کی زندگی میں کیا خلا پیدا ہو گیا ہے تو دولت سب کچھ ہوتے ہوئے بھی کچھ نہیں ہے کی تھیم کو ایک نیا رخ ملتا۔ افسانے کا سب سے کمزور عنصر کیڑوں کی وہ علامت ہے جو سوائے گھناؤنے پن کے کوئی اور مقصد بر آور نہیں کرتی۔ باتھ روم کی پائپ سے کیچوے جیسے کیڑے باہر روشنی میں نکل آتے ہیں۔ ان پر روشنی بند نہ کرو۔ غریب لوگ بھی کیڑوں کی مانند ہیں جو روشنی کے لیے باہر یا بنگلے کے پھاٹک سے گزرتے ہیں۔ ان پر دروازہ بند نہ کرو۔ کچھ اس قسم کے ہی معنی نکلتے ہیں اس علامت کے۔ مجھے تو بے حد رکیک اور گندی معلوم ہوئی یہ علامت، پمفلٹ بازوں کی یہی تو خصوصیت ہے کہ وہ مظلومیت کا بھیانک چہرہ دکھانے کے لیے انسان کو اتنا گرا دیتے ہیں کہ بطور انسان کے اس پر غور تک نہیں ہو سکتا۔ سرمایہ دار جب خونخوار بھیڑیا ہو اور غریب لڑکی چچڑی ہوئی ہڈی تو ان پر انسانوں کی طرح سوچ بچار بھی کیسے کیا جائے۔ اسی لیے تو پروپیگنڈے پر آدمی سوچ بچار نہیں کرتا۔ اسے قبول کرتا ہے یا رد کرتا ہے۔ اس کے اثر میں آتا ہے یا نہیں آتا۔ ادب اور آرٹ کا معاملہ دوسرا ہے۔ ہملٹ اور بابو گوپی ناتھ پر لوگوں نے اتنا سوچا ہے کہ اگر خدا کے بارے میں سوچتے تو عاقبت سنور جاتی۔

"یوکلپٹس کی ڈالی" سے "شہتوت کا درخت" زیادہ کامیاب ہے اور "پورے چاند کی رات" اور "کاک ٹیل" سے بھی زیادہ غنائی افسانہ ہے تو اس کی ایک بہت ہی سیدھی سادی وجہ ہے کہ کرشن چندر نے "شہتوت کا درخت" میں کوئی کہانی سرے سے بیان ہی نہیں کی، ایک واقعہ لکھا ہے، نواز کا اپنی بیوی کو میکے سے گھر لے آنے کا۔ ایک ایسا واقعہ جو ہر انسان

کی زندگی کا عام واقعہ ہے۔ اتنا عام کہ آدمی اس پر غور تک نہیں کرتا، لیکن زندگی کی حقیقی مسرت؛ جو حسن و شباب و محبت کی زائیدہ ہے، انہی چھوٹے چھوٹے واقعات کے بیچ سے پھوٹتی ہے اور عام لوگوں کے پاس مسرت کے یہ لمحے تک نہ ہوں تو لوٹ کھسوٹ کی اس خودغرض دنیا میں وہ اپنی بنیادی انسانیت تک برقرار نہ رکھ سکیں۔ کرشن چندر نے خالص انسانی سطح پر، انسان کی انسانیت کو ابھارا ہے۔ اس میں ایک ہی رنگ ہے، محبت اور مسرت کا رنگ، اور یہ رنگ صاف اور ستھرا ہے۔ اس رنگ سے انھوں نے کوئی مقصد حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اسی لیے واقعے کو کہانی اور کہانی کو مقصدی اور اخلاقی موڑ دینے کی ضرورت نہیں پڑی، ورنہ وہی گھپلے پیدا ہوتے جو دوسرے افسانوں میں ہوئے۔ کرشن چندر کا ذہن ژید، ہرمن ہیس، طوماس مان کی طرح فلسفیانہ نہیں تھا۔ ان سے یہ توقع کہ کہانی کو پیچیدہ موڑ دے کر وہ انسان کی اخلاقی اور روحانی زندگی کے اسرار و رموز بیان کریں گے، عبث ہے۔ ان سے نفسیات تو سنبھلتی نہیں فلسفہ کیا سنبھلے گا۔ لیکن کرشن چندر زندگی اور فطرت کے احساس کو کانپتے ہوئے نغمے میں بدل دینے کا ملکہ رکھتے تھے۔ "شہتوت کا درخت" میں انھوں نے یہی جادو جگایا ہے۔ "پورے چاند کی رات" کے فلسفے ہی کی مانند "یوکلپٹس کی ڈالی" کی اخلاقیات ایک کمزور کہانی کا شکار ہو گئی ہے۔ وہ لڑکی جو ڈاکٹر کی زندگی میں آئی، اس سے شادی نہ کی تو وہ زمیندار کی ہوس کا نشانہ بنی، اس کہانی کو کسی بھی نوع کی غنائیت انسانی کہانی نہیں بنا سکتی۔ کرشن چندر کو یہ سبق "شہتوت کا درخت" سے سیکھنا چاہیے تھا کہ دو جوان جسموں کی پکار کے سنگیت کو جب فن کار سن لیتا ہے تو اس کا کام اس سنگیت کو لفظوں میں قید کرنے کا رہ جاتا ہے۔ یہاں غنائیت انسانی تعلقات کی شاخ پر کھلا ہوا گلِ نغمہ ہے۔ "یوکلپٹس کی ڈالی" میں یہ نغمہ کہانی کی شاخ سے پیدا نہیں ہوتا کیونکہ کہانی کمزور ہے، اخلاقی اور مقصدی ہے اور اسی لیے فن کار کو الگ سے لن ترانیاں کرنی پڑتی ہیں۔ "کاک ٹیل" نسبتاً بہتر افسانہ ہے کیونکہ اس کی تکنک نے افسانے کو ایک نثری BALLAD میں بدل دیا جس میں کہانی اور نغمگی ساتھ ساتھ چلتے ہیں، اور کہانی کی مدھم ریکھائیں اس مضراب کا کام کرتی ہیں جس سے نغمہ لہراتا ہے۔ "گیت اور میں" میں معمولی اور بے حد کھردری کہانی کی زمین سے ایک نغمہ بلند ہوتا ہے۔ وہ گیت جو ایک غریب ماں اپنے بھوکے بچے کو تھپک تھپک کر سلانے کے لیے گا رہی تھی۔ "جیسے ماں اپنے گلے سے نہیں اپنی بے دودھ چھاتیوں سے گا رہی ہو۔"

کیا تم نے کبھی کسی گیت کو بچّے کے دودھ میں تبدیل ہوتے دیکھا ہے؟" یہ جادو ہے، آرٹ کا جادو، معجزہ ہے۔ کرشن چندر کا تخیل ایسے ہی معجزوں کے لیے بنا تھا۔ دکھی انسانیت کے درد کو پرُسوز نغموں میں بدلنے کے لیے۔ کتنا بڑا المیہ ہے کرشن چندر کا، ادب اور آرٹ کا، ہمارا اور تمھارا کہ پروپیگنڈا آرٹ، مقصدی ادب اور کمرشیلزم نے زندگی کے اس دردمند مغنّی کے گلے میں اپنے زہرناک سوفار پیوست کر دیے۔

کرشن چندر اردو کے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ ان کی تمام کمزوریوں کے باوجود ان کا نام ہمیشہ منٹو، بیدی، عصمت، عزیز احمد، غلام عباس کے ساتھ لیا جائے گا۔ وہ دوئم درجے کے لکھنے والے نہیں ہیں۔ اوّل درجے کے لکھنے والے ہیں گو ان کی تمام تخلیقات اوّل درجے کی نہیں ہیں۔ کرشن چندر کا آرٹ بنیادی طور پر تاثراتی آرٹ ہے۔ کردار نگاری، پلاٹ، واقعہ نگاری ان کے بس کا روگ نہیں۔ لیکن ان عناصر سے ہم اس وجہ سے صرفِ نظر نہیں کر سکتے کہ خود کرشن چندر نے ان سے صرفِ نظر نہیں کیا۔ یا تو انھیں ان عناصر کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیے تھا، یا ایسا فارم ایجاد کرنا چاہیے تھا جن میں یہ عناصر کلیدی اہمیت نہ رکھتے ہوں۔ یہ اسی وقت ممکن تھا جب وہ اپنے فن پر زیادہ محنت کرتے، کاٹ چھانٹ کرتے اور کہانیوں کی نوک پلک درست کرتے۔ میرا خیال ہے کرشن چندر کی تمام کہانیاں ایک ہی نشست میں لکھی گئی ہیں اور شاید ہی کسی کہانی کو انھوں نے دوبارہ لکھا ہو۔ میرا یہ بھی خیال ہے کہ ایک کہانی کو دوبارہ لکھنے سے، اس پر زیادہ محنت صرف کرنے سے نہ صرف اس کا ظاہری حسن نکھرتا ہے بلکہ اکثر اس کی پہلی شکل تک بدل جاتی ہے اور وہ نئی گہرائی اور معنویت بھی حاصل کرتی ہے۔ فنّی عرق ریزی خود فن کار کے ذہنی نشوونما کے لیے ضروری ہے کرشن چندر کی کہانیوں پر تا حال جو کچھ لکھا گیا ہے اس سے مزید لکھنے کی گنجائش ہے اور مجھے یقین ہے مجھ سے بہتر لکھنے والے ان پر قلم اٹھائیں گے۔ لیکن میں نہیں سمجھتا کہ ان کا آرٹ اس اخلاقی دار و گیر سے محفوظ رہے گا جس کا تلخ ذائقہ آپ نے اس مضمون میں چکھا ہے۔ یہ قیمت ہر اس فن کار کو چکانی پڑتی ہے جو اخلاقیات سے بلند ہو کر زندگی کا تماشا کرنے کا سلیقہ پیدا نہیں کرتا۔ زندگی اور آرٹ دونوں میں اخلاقی کشمکش کا حل اخلاقیات میں نہیں بلکہ گوتم اور مسیح کی اس دردمندی میں ملتا ہے جس کے بغیر فن کار حقیقت کا ادراک تک نہیں کر سکتا۔ اسی لیے المیے میں جن دو جذبات پر اصرار

ہے وہ خوف اور رحم کے جذبات ہیں۔ فن کار نیل کنٹھ بھی ہے اور مصلوب مسیح بھی اور شانت گوتم بھی، اور یہ مقامات خطیب و واعظ و لیڈر سے بہت بلند مقامات ہیں۔ یہاں اخلاقی دار و گیر نہیں، کیونکہ خیال و نظریہ و آدرش نہیں ـــ تجربہ ہے زہرِ غم پینے کا، گناہوں کا کفّارہ ادا کرنے کا، شانت سنگین آنکھوں سے زندگی کا تماشا کرنے کا۔ یہ مقام منٹو کا ہے، بیدی کا ہے، اور اسی لیے منٹو اور بیدی پر لکھتے وقت نقّاد کو اخلاقیات اور سماجیات کی اضافی قدروں سے الجھنا نہیں پڑتا۔ افکار و آرا سے چھینا جھپٹی کرنی نہیں پڑتی، بلکہ زندگی کی برہنہ حقیقتوں کے وار کو براہِ راست اپنی کھال پر جھیلنا پڑتا ہے۔

(جواز شمارہ ۵: ۱۹۷۶ء)

حامدی کاشمیری

کرشن چندر کا فنّی شعور

اپنی اکثر و بیشتر کہانیوں میں صحافتی سطح پر اترنے کے باوجود، کرشن چندر کے تخلیقی ذہن کی مخصوص کارکردگی کے مطالعے سے صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے کہ ان کی کہانیوں کے انبار میں چند ایسی گنی چنی کہانیاں ضرور ملتی ہیں، جو نہ صرف صنفِ افسانہ کی ایک منفرد شکل پیش کرنے کی بنا پر توجہ کی حقدار ہیں، بلکہ اپنی تہہ داری کے باعث تخلیق کار کے ذہن کے مطالعے کو بھی ناگزیر بناتی ہیں۔ یہ مطالعہ، افسانے کے بارے میں معاصر تنقیدی رویّوں میں بنیادی تبدیلی کے پیشِ نظر اور زیادہ اہمیت اختیار کرتا ہے نئے افسانے یا شعر میں فن کے تعلق سے جو بات ہمارے لیے خاص طور پر لائق توجہ بن گئی ہے وہ یہ ہے کہ فن پارے میں مقصدیت یا ترسیل کے بجائے اس کی خود مختاریت پر زور دیا جاتا ہے، فنکار زندگی میں شریک ہوکر گردوپیش میں واقع ہونے والے حالات و واقعات کی ترسیل نہیں کرتا، بلکہ زندگی سے الگ ہوکر اس کی ایک نئی تخلیق کرتا ہے، ایسا کرتے ہوئے وہ روایتی ادیبوں مثلاً ٹالسٹائی، جین آسٹن یا پریم چند کی طرح زندگی کے متنوع بہاؤ کی ترسیل کرنے کے بجائے اپنے تجربوں کی تقلیب کرتا ہے، وہ موضوع سے نہیں، بلکہ اس کے عدمِ وجود سے دلچسپی رکھتا ہے، سوسن سونٹاگ آن سٹائل میں ژینے کے تخلیقی عمل کے بارے میں لکھتی ہیں:

> "ژینے کی دلچسپی اُس طریقۂ کار سے ہے، جس سے وہ اپنے تخیّل کی ذہانت اور متانت سے موضوع کو کالعدم کرتا ہے۔"

کرشن چندر اپنے موضوع کے ساتھ کیا برتاؤ روا رکھتے ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے ہم یہ دیکھتے چلیں کہ اُن کا موضوع کیا ہے؟ اور اُن کے موضوع کی کیا وُسعت ہے، اس لیے نہیں کہ موضوع کی وُسعت (RANGE) فن کی سچائی (AUTHENTICITY) کو متعین

کرتی ہے، بلکہ اس لیے کہ اس سے فنکار کے مرتبے کی شناخت میں مدد ملتی ہے۔

فنکار اپنے بیدار شعور اور گہری حسیت کی بنا پر معاصر زندگی کا بھرپور ادراک حاصل کرتا ہے، اور یہ ادراک اس کے لیے ایک اہم تخلیقی محرّک بن جاتا ہے، لیکن جو فنکار صرف عصری آگہی ہی کو اپنا کُل اثاثہ قرار دیتا ہے، وہ سچّے فن کی تخلیق تو شاید کرسکتا ہے، مگر اُن رِفعتوں کو چھُو نہیں سکتا، جن کا تصور محرّکات کی بوقلمونی کے بغیر ممکن نہیں، کرشن چندر اپنے معاصرین مثلاً منٹو، بیدی اور عصمت کی طرح اپنے عہد یا معاشرے کا گہرشعور تو رکھتے ہیں، لیکن اُن کے علی الرّغم، وہ صرف اسی سرچشمۂ فیض پر اکتفا نہیں کرتے، بلکہ وسیع تر اور متنوّع موضوعات و محرّکات پر حاوی ہو جاتے ہیں، چنانچہ اُن کے یہاں طبقاتی نظام کی پیچیدگیوں کے علاوہ بچپن کی یادوں، فطرت پرستی، محبت، جنسی بیداریوں، فطرت انسانی کی نیرنگیوں، نسوانی حسن، کشمیر، فسادات، ذاتی محرومیوں اور مشینی زندگی کے پیدا کردہ مسئلوں سے نہ صرف غیر معمولی دلچسپی ملتی ہے، بلکہ یہ اُن کو تخلیقِ فن کی تحریک بھی دیتے ہیں، کشمیر، جہاں اُنھوں نے بچپن گزارا ہے، اپنی شادابیوں اور رنگینیوں اور اہلِ کشمیر کی مفلوک الحال زندگی کے ساتھ اُن کا ایک مستقل موضوع رہا ہے، یہی حال کم و بیش دوسرے محرّکات کا بھی ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ اُن کے موضوعات کہاں تک داخلی طور پر تخلیقی عمل سے گزرے ہیں، اور ایک مکمل فن پارے کی صورت اختیار کرتے ہیں؟

اس سوال پر غور کرنے سے پہلے یہ ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ افسانہ بھی شعر کی طرح تخلیق کے پرپیچ اور اسراری عمل سے گزرتا ہے، اور موضوع کی نئی صورت گری کرتا ہے، جی۔ ایس۔ فریزر نے ناول کے بارے میں لکھا ہے کہ " ناول پہلے سے طے کردہ خیالات کی ترتیب کا نام نہیں، بلکہ یہ زندگی کی رنگارنگی کی دریافت ہے۔" دریافت کا یہ عمل افسانے کی تخلیق میں بھی کارفرما رہتا ہے، یہی وجہ ہے کہ کلینتھ بروکس نے کہا ہے کہ نقّاد کو شاعری سے فکشن کی سمت آتے ہوئے اپنے "طریقوں" میں تبدیلی کرنے کی ضرورت نہیں، چنانچہ ۱۹۵۵ء کے بعد بعض نئے افسانہ نگاروں مثلاً انور سجاد، انتظار حسین، سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور رشید امجد کے افسانوں کو پڑھ کر افسانے اور شعر کے درمیان کی سرحدیں تیزی سے پگھلتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔

روایتی افسانہ موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے دو غیر فنّی اور بے نتیجہ طریقوں کا

پابند رہا، موضوعی لحاظ سے اس بات پر زور دیا جاتا رہا کہ افسانہ (جیسے کہ پریم چند کے یہاں) خارجی حقیقت سے زیادہ سے زیادہ مطابقت پیدا کرے۔ اِس طرح سے حقیقت نگاری کے غیرادبی رجحان کو تقویت ملنے کے ساتھ ساتھ موضوعیت یا مقصدیت کی بالادستی قائم ہوئی۔ ہیئت کے نقطۂ نظر سے روایتی افسانے کے مختلف عناصر یعنی پلاٹ، کردار، فضا، اور مصنّف کے نقطۂ نظر، یا اِن میں سے کسی عنصر کی موجودگی ہی افسانے کی کامیابی کی ضمانت قرار دی گئی، یہ دونوں میکانکی طریقے ایک طویل عرصے تک افسانے کے تخلیقی کردار کو مسخ کرتے رہے، اور افسانوی ادب کا جو انبار سامنے آیا، وہ فن اور صحافت کے درمیان کی کوئی چیز بن کے رہ گیا، کرشن چندر کے بیشتر افسانے بھی متذکرہ بالا دونوں غیرفنّی رجحانات سے بری طرح متاثر ہیں، ان کے یہاں، منٹو اور بیدی کے مقابلے میں لفظ کے تخلیقی امکانات کو دریافت کرنے کا شعور بھی غیرواضح اور نیم پختہ ہے، وہ لفظوں کے دریا بہاتے ہیں، اور نثر کو بقول ڈاکٹر نارنگ "شعرزدہ" بناتے ہیں، اِتنا ہی نہیں، بلکہ محرّکات کی رنگارنگی کے باوجود، اُن کے یہاں ایسے افسانوں کی تعداد بہت کم ہے، جو فن کی کلّی صورت میں ڈھل چکے ہیں۔ اس وقت میں اُن کے ناکام افسانوں کا مطالعہ کرنے کے بجائے (جو یقیناً ایک آرزومندانہ مگر صبرآزما کام ہے) اُن کے اُن خاص افسانوں کو مرکزِ توجہ بناؤں گا، جو تخلیقیت کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں، یہ منتخب بھرافسانے پہلے سے طے شدہ موضوع اور ہیئت کے روایتی اصولوں سے انحراف کی عمدہ مثالیں ہیں، اِن افسانوں میں انھوں نے بعض محبوب موضوعات مثلاً انسان دوستی، فطرت پرستی یا طبقاتی تفاوت کا میکانکی اظہار نہیں کیا ہے، اور نہ ہی ہیئت کے مقررہ طریقوں کی غلامی قبول کی ہے، اس کے برعکس، انھوں نے ایک تجربہ پسند اور غیرروایتی فنکار کی طرح زندگی کے متنوّع اور متضاد تجربات، شعور اور لاشعور، اور ذہن اور جذبے کو تخلیقی حدّت میں پگھلنے، اور ایک نئے، اجنبی اور وحدت پذیر فنّی تجربے میں ڈھلنے کی اجازت دی ہے، اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ زندگی کے متنوّع پہلوؤں سے شعوری رشتہ قائم رکھنے کے ساتھ ہی، تخئیلی سطح پر ایک اور زندگی گزارتے ہیں، جو حقیقی زندگی سے متعلق ہوتے ہوتے بھی اپنی برتری، دلربائی اور وحدت پذیری کی بنا پر خودمختاری کا دعویٰ کرسکتی ہے، نتیجے میں اُن کے افسانوں میں شعریت، ڈرامائیت

اور کردار و واقعہ کے عمل اور ردِ عمل کے جو نورانی سلسلے خلق ہوتے ہیں، وہ اُن کی تخلیقی حیثیت کی فعّالیت پر دلالت کرتے ہیں، اور آج کے قاری کے لیے بھی غور طلب بن جاتے ہیں، اس ضمن میں آدھے گھنٹے کا خدا اور دانی کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔ آدھے گھنٹے کا خدا میں کاشر کو جب اپنی محبوبہ موگری سے انتقام لینے اور اسے قتل کرنے کے بعد، اُس کے دو بھائیوں کے ہاتھوں قتل ہونے میں کوئی شبہ نہیں رہتا، تو زندگی اور موت کے آدھے گھنٹے کے اِس مختصر مگر اِنکشافی وقفے میں معاشرے، اقدار، زندگی اور موت کی اصلیت اُس پر کھلتی ہے، اور وہ پہلی بار اپنے وجود کا سامنا کرتا ہے:

"یکایک اُسے محسوس ہوا کہ اب تک اُس نے جتنی زندگی گزاری، وہ دوسروں کے لیے تھی، موگری کی پہلی وفا کے لیے، اس کی آخری بے وفائی کے لیے، اپنے ملک کی محبّت کے لیے، اور اس کے آخری انتقام کے لیے، اور آخر میں اُس خندق کے لیے جو دلوں کو دلوں سے جُدا کرتی ہے۔ قطرہ قطرہ کر کے جب اس نے اپنی زندگی کا سارا حساب چکا دیا، تو اُسے محسوس ہوا کہ اُس کے پاس صرف یہی آدھ گھنٹہ بچا ہے، جو مکمل طور پر اُس کا اپنا ہے۔"

اپنے وجود کی یہ آگہی اُسے موت کی اصلیت سے بھی آشنا کرتی ہے، یہ افسانہ پہلے سے طے کردہ خیالات سے ترتیب نہیں دیا گیا ہے، بلکہ زندگی کے مختلف موقعوں پر حاصل کیے گئے مختلف و متضاد تجربات تخیّلی سطح پر آکر ایک وحدت میں ڈھل گئے ہیں، دانی میں ایک ایسے انسان کی دردناک تصویر ملتی ہے، جو بے پناہ جسمانی طاقت کے باوجود بدصورتی، کھردرے پن اور کم عقلی کی بنا پر سماجی استحصال کا شکار ہے، اور روٹی اور مکان کے لیے ترستا ہے، وہ سماجی استحصال کا شکار ہو کر نہ صرف اپنے خوابوں سے محروم ہوتا ہے، بلکہ رہی سہی عقل و شعور سے بھی ہاتھ دھو کر خودکشی پر مجبور ہوتا ہے، یہ افسانہ زندگی سے ماخوذ ہونے کے باوجود، مصنف کی تخلیقی ذہن کے خود مختارانہ عمل کا مظہر ہے، نتیجتاً، اِس میں مقصدیت کی تصنع کاری کے بجائے تجربے کا داخلی برتاؤ اور فنکارانہ بالیدگی ملتی ہے، آدھے گھنٹے کا خدا میں صرف اپنے وطن کے لیے ایک سچے سپاہی کی انتقام گیری کا جذبہ ہی نہیں ملتا، بلکہ وجودی فکر کے مطابق وجود، سماجی وابستگی، دکھ اور موت کے بنیادی مسائل سے دست و گریباں ہونے کا عمل بھی نمایاں ہے، یہ

افسانہ پڑھ کر سارتر کا افسانہ 'دیوار' یاد آتا ہے، جس میں مرکزی کردار پبلو اپنے ساتھیوں کے ساتھ سرد تہہ خانے میں رات کے چند گھنٹے گزارتا ہے، اور صبح ہوتے ہی اسے گولی کا نشانہ بننا ہے، پبلو کا یہ کہنا NOTHING MATTERED TO ME ANY MORE کاشر کے رویّے سے ہم آہنگ نظر آتا ہے، 'پنڈارے' میں انسان کی بے اصولی سفّاکی اور روایت پرستی جمنا کی المناک موت سے صعود کرتی ہے، جو ساگرہ برہمنوں کے تحفظ کی خاطر تحصیلدار کی ہوس کا نشانہ بنتی ہے، اور وہی لوگ اُسے خودکشی پر مجبور کرتے ہیں، 'دانی' بھی محض سماجی استحصال کی مکروہ تصویر ہی نہیں، بلکہ فکری سطح پر نیکی اور بدی کی ازلی آویزش کا شعور بھی عطا کرتا ہے، افسانے میں تجربے کی یہ تہہ داری اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک افسانے کو بھی، شعر کی طرح، اپنی حدود میں، شخصیت کی خلّاقانہ قوتوں کے نمود کرنے کا موقع نہ ملے، یہ تہہ داری 'پورے چاند کی رات' میں بھی موجود ہے، یوں تو افسانہ اوپری سطح پر ایک ایسے انسان کا المیہ ہے، جو اپنی محبوبہ سے اس لیے دور ہو جاتا ہے کیونکہ وہ اس کی وفا پر شک کرتا ہے، غور سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ کرشن چندر نے اس افسانے میں انسان کی کسی ناقابلِ فہم مجبوری یا تضاد یا نقص FLAW، جو اس کی فطرت ثانیہ ہے، کا راز فاش کیا ہے، انسان، اوتھیلو کی طرح نہ چاہتے ہوئے بھی خود ہی اپنی تباہی کو دعوت دیتا ہے، ع

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

مجھے اس بات پر اصرار نہیں کہ کرشن چندر کے سبھی کامیاب افسانوں میں سماجی سطح سے ماورا ہو کر مابعد الطبیعاتی بلندی کو چھُونے کی قوت موجود ہے، نہ ہی میں انھیں کوئی مفکر ثابت کرنا چاہتا ہوں۔ وہ سرتاسر ایک ارضی فنکار ہیں، ان کی ارضی وابستگیاں اتنی شدید ہیں کہ انھیں ماورائی فضاؤں میں پرواز کرنے کی فرصت ہی نہیں، ان کی قوت البتہ اس بات میں مضمر ہے کہ وہ دھرتی، اس کے حسن اور خوشبو، اس کی دلچسپیوں اور نیرنگ سامانیوں ـــــ اس کی مخلوق، ان کی زندگیوں، مسرتوں، دکھوں، محبتوں، جنسی لطافتوں، ان کی بوالعجبیوں، نادانیوں اور مصیبتوں سے اتنی دلبستگی ہے کہ انھیں زندگی کے مابعد الطبیعاتی پہلو کی طرف متوجہ ہونے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی، ان کی یہ ارضیت انھیں ہمارے قریب کرتی ہے، ہمارا انیس بناتی ہے، اور ان کی محبوبیت میں

اضافہ کرتی ہے، دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ ہمیں اپنی دھرتی کی زندگی کے ان پہلوؤں سے آشنا کراتے ہیں، جو ہماری نگاہوں کی زد میں ہونے کے باوجود ہماری آنکھوں سے اوجھل رہتے ہیں تائی ایسری میں تائی کا کردار ہمارے سماج کا ایک جانا پہچانا کردار ہے —— ایک دردمند، بے غرض، وفاشناس، اوروں کے کام آنے والی چاچی، سب کی چاچی، ہر لمحہ پیار کی روشنی بانٹنے والی محبوب شخصیت، لیکن کرشن چندر نے اپنے تخلیقی لمس سے اسے جو افسانویت عطا کی ہے، وہ اِسے عام سطح سے اوپر اُٹھا کر ایک تخلیقی دلکشی عطا کرتی ہے، شہزادہ میں سدھا اپنے معمولی سے خدوخال کی بنا پر ازدواجی زندگی کے بارے میں اپنے خوابوں کی شکست کے پے بہ پے منظر دیکھ کر اپنے ذہن میں ایک آئیڈیل تراش کر خود حفاظتی کا سامان کرتی ہے، اور جب اس کا آئیڈیل حقیقت کا روپ دھار کر بوڑھے منیجر کی صورت میں اُس سے اظہارِ عشق کرتا ہے، تو وہ پارہ پارہ ہو جاتی ہے، اور پہلی بار محسوس کرتی ہے کہ "اب وہ ساری عمر کے لیے بیوہ ہو چکی ہے"۔ اس طرح سے مصنف انسان کی خود آگہی اور خود فریبی کے وہ اسرار کھولتا ہے، جو خود اس کی نظروں سے اوجھل رہتے ہیں، کرشن چندر نے کئی جانے پہچانے کردار پیش کیے ہیں، اِن میں کالو بھنگی، ناکام ادیب عرش (نئی قمیض)، رانی، زبیدہ (ایکسٹرا گرل)، سدھا (شہزادہ) قابلِ ذکر ہیں، لیکن اُن کے ہاتھوں وہ ایک ایسے تخلیقی لمس سے آشنا ہوتے ہیں کہ وہ مانوس ہوتے ہوئے بھی "مانوس اجنبی" بن جاتے ہیں، دو فرلانگ لمبی سڑک میں کچہریوں سے لا کالج تک —— دو فرلانگ لمبی سڑک پر وقوع پذیر واقعات کی مرقع کاری کی گئی ہے —— گداگر کی خستہ حالی، شاندار فٹن میں بیٹھے ہوئے امیر آدمی کا بھکارن کی طرف حریص نگاہوں سے دیکھنا، بڑے آدمی کے استقبال کے لیے اسکول کے بچّوں کا استحصال، یہ سبھی واقعات غلامی اور معاشی ناہمواریوں کے پیدا کردہ دیکھے بھالے واقعات ہونے کے باوصف افسانے کے تانے بانے میں اس طرح بُن گئے ہیں کہ افسانے کا کلّی تاثر تحیّر خیزی کا ہے، سڑک کی بےحسی معاشرے، زمانے اور انسانی ضمیر کی علامت بن جاتی ہے۔

یہاں پر ضمنی طور پر اس امر کی وضاحت کرنا مفید ہوگا کہ کرشن چندر اُن معنوں میں علامتی افسانہ نگار نہیں ہیں، جن معنوں میں سریندر پرکاش یا بلراج مینرا ہیں، اُن کے کسی افسانے کا پورا نظام علامتی نہیں ہے، اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ ان کی فنکارانہ حیثیت

میں وہ تشدید اور پیچیدگی نہیں، جو معاصر فنکار کا مقدر بن چکی ہے، اردو میں ۱۹۵۵ء کے بعد کے لکھنے والے تقسیم کے دور سے کافی آگے نکل آئے ہیں، وہ قدروں کی پامالی، عقیدوں کی بے حرمتی اور نظریات کی شکست کے نتیجے میں ذات کے بحران میں مبتلا ہو گئے ہیں، وہ عصری اور معاشرتی سطح سے بلند ہو کر کائناتی تناظر میں اپنے وجود اور اس کے متعلقہ دہشت ناک مسائل سے دوچار ہیں، اس لیے وہ توضیحی، یک سطحی اور ترسیلی اظہارات پر قانع نہیں رہ سکتے، لامحالہ انھوں نے علامتی اسالیب خلق کیے ہیں، کرشن چندر ایک معصوم فنکار ہیں، وہ گرد و پیش کی زندگی میں ہونے والی لوٹ کھسوٹ اور استحصال کو دیکھ کر ایک دردمند اور معصوم انسان کی طرح حیران ہوتے ہیں —— پیچ و تاب کھاتے ہیں، لیکن مایوس نہیں ہوتے، وہ روشن مستقبل میں یقین رکھتے ہیں، ان کے اس سطحی رجائی رویے کے تین اسباب نظر آتے ہیں۔ (۱) وہ انسان کی ازلی معصومیت اور انسانیت کے قائل ہیں، (۲) مارکسی عقیدے سے اُن کی وابستگی، (۳) وہ ایک ایسے دور سے متعلق تھے جب اقدار کی پامالی کے باوجود، ان کی مکمل تباہی کی مُکاشفانہ بصیرت عام نہ تھی، اور کرشن چندر بھی اس سے محروم ہی رہے، چنانچہ ان کا ذہن خیر اور شر یا وجود اور عدم کی ازلی آویزشوں کی رزم گاہ نہ بن سکا، اور نتیجے میں ان کا فن علامتی ارتفاع حاصل نہ کر سکا، ان کے بعض افسانوں مثلاً غالیچہ یا پانی کا درخت کو ہمارے ناقدین علامتی افسانوں میں شمار کر کے عجلت پسندی اور سطح بینی کا ثبوت دیتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ ان کے بعض افسانوں میں کوئی کردار یا فضا آفرینی یا منظر کشی اپنے سیاق و سباق میں علامتی معنویت پر بھی حاوی ہو جاتی ہے، مثلاً جب وہ کشمیر کے سرسبز اور گھنے جنگلوں، پہاڑوں، وادیوں اور جھیلوں کی مرقع کاری کرتے ہیں، تو منظر نگاری کے یہ نمونے بلاشبہ قدیم، معصوم اور پاکیزہ زندگی کی علامت بن جاتے ہیں، لیکن منظر نامے کی اس علامتی معنویت سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ افسانے کا پورا وجود علامتی ہے، یہاں منظر نگاری علامتی جہت کے باوجود موضوع کے تابع رہتی ہے، جو بالعموم توضیحی اور غیر علامتی ہوتا ہے، غالیچہ میں افسانے کا مرکزی کردار یعنی آرٹسٹ ایک دُکان سے غالیچہ خریدتا ہے، جہاں اس کی ملاقات روپ وتی سے ہوتی ہے، جو بعد میں ناچتے ہوئے پاؤں کی حنائی لکیر سے، اس کے دل میں گھر کرتی ہے، لیکن عشق ایک نکمے شاعر

سے کرتی ہے، افسانے میں زندگی کی محرومیوں اور الجھنوں کا ایک موثر نقشہ کھنچ جاتا ہے اور یہ سارے تاثرات غالیچہ کے رنگوں، مستطیلوں، کونوں اور لکیروں میں نمودار ہوتے ہیں، کیونکہ غالیچہ افسانے کی فضا میں ایک جیتا جاگتا کردار بنتا ہے، اور آرٹسٹ کے ذہنی تاثرات اور لاشعوری ارتسامات کا زندہ پیکر تو بنتا ہے، مگر افسانے کی کلی ساخت کو علامتی نہیں بناتا۔

"روپ کی آنکھوں میں آنسو تھے، آنسو رخساروں سے ڈھلک کر غالیچے پر گر پڑے، اور وہ سرخ مستطیل جیسے آگ کا شعلہ بن گئی۔"

پانی کا درخت میں بھی بچّے کا اپنے پہاڑی علاقے میں پانی کی قلت اور نایابی کے نتیجے میں لوگوں کی بے بسی کو دیکھ کر یہ خواب دیکھنا کہ گاؤں میں پانی کا درخت اگ آیا ہے، علامتی معنویت حاصل کرتا ہے، افسانے میں پانی زرخیزی اور زندگی کی علامت بن جاتا ہے، تاہم افسانے کی بافت وضاحتی اور ترسیلی ہے۔

کرشن چندر کے کامیاب افسانوں کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ یہ داخلی شاعری یعنی LYRIC یا غزل کی طرح اپنے خالق کی شخصیت کی خوبیوں سے معمور ہیں، ان میں کرشن چندر کے عقیدے اور رویّے، ان کے جذبات اور ان کا جمالیاتی احساس روشنی کی ایک زیریں لہر کی طرح موجود رہتا ہے، غور سے دیکھیے تو کرشن چندر کی جمالیاتی شخصیت، جس کی آبیاری کشمیر نے کی ہے، اپنی گہری حسیاتی شکل میں اتنی حاوی ہو جاتی ہے کہ ان کے افسانے ان کی شخصیت ہی کا پرَتو معلوم ہوتے ہیں، مصنّف کا اپنی تحریروں میں دخیل ہونا فنّی نقطۂ نظر سے ایک اہم اور متنازع مسئلے کو ابھارتا ہے، اس لیے کہ فن بقول ایلیٹ خالق کی شخصیت کا اظہار ہونے کے بجائے اس میڈیم کا اظہار ہے جو وہ اختیار کرتا ہے، اس لیے فنکار کی شخصیت کی دراندازی تخلیق کے کلّی وجود کے لیے خطرے کا باعث ہو سکتی ہے، افسانے میں تو راوی کی حیثیت سے مصنّف اور زیادہ کھلتا ہے، لیکن کرشن چندر اس خطرے کا سدِّباب کرنے کی کوشش کرتے ہیں، یوں تو اپنے متعدد کمزور افسانوں مثلاً جنّت اور جہنم، بندوالی، شہتوت کا درخت، ایک گرجا ایک خندق، جہلم میں ناؤ پر، نئی شلوار، آلوچے اور لال باغ میں وہ اپنے آپ کو بڑی ڈھٹائی سے ہم پر ٹھونستے ہیں، چنانچہ جنت اور جہنم میں زینی کا اپنی مفلسی کی

وجہ سے سیاح کی ہوس کا شکار ہونا، بندوالی میں کشمیری لڑکی کی پردیسی کی چاہت میں خودکشی کرنا، ایک گرجا، ایک خندق میں ایک فاحشہ کی تلخ زندگی، نئی شلوار میں ایک پہاڑی عورت کا سیاحوں کے ہاتھوں لٹنا، عورت کے مظلومیت کے بارے میں مصنف کے شخصی خیالات کا ارادی اظہار ملتا ہے، یہی حال فسادات سے متعلق اکثر افسانوں کا بھی ہے، یہاں تک پشاور اکسپرس بھی منصوبہ بند مقصدیت کا مظہر ہے۔

تاہم اپنے چند افسانوں میں وہ اپنے آپ کو بلاوجہ دخیل ہونے نہیں دیتے، وہ افسانے کے مختلف عناصر کی ترکیبی صورت گری سے ایک ایسا تاثر پیدا کرتے ہیں، جو افسانے کا فنی تاثر ہوتے ہوئے بھی، مصنف کے کسی تصور یا عقیدے کی سچائی کا احساس دلاتا ہے، یہ تو بہرحال ایک جانا پہچانا طریقہ ہے، جو ہر ادیب روا رکھتا ہے، تاہم کرشن چندر اپنی فنی بصیرت سے ایک اور موثر گر کا استعمال بھی کرتے ہیں، وہ یہ کہ وہ افسانے کے راوی کی حیثیت سے صرف تماشائی ہی بن کر نہیں رہتے، بلکہ بڑی نرمی، ہوشیاری اور احتیاط سے خود بھی شریکِ تماشا ہوتے ہیں، اور اپنے عمل اور ردِ عمل کو توجہ طلب بناتے ہیں، اِس طرح سے اُن کے بعض افسانوں میں بیانیہ غیر افسانوی عنصر بن کر نہیں رہ جاتا، بلکہ تخلیق کے تار و پود میں رچ بس جاتا ہے، اور ایک بار اپنی موجودگی کا جواز پیدا کر کے موثر طریقے سے اپنی بات کہہ جاتا ہے، کاک ٹیل، دسواں پل اور نکڑ اس کی مثالیں ہیں، لیکن جن افسانوں مثلاً گرجن کی ایک شام یا بالکونی میں وہ خطیبانہ یا ناصحانہ روپ اختیار کرتے ہیں، وہ افسانے فنی پیوستگی سے تو خیر، محروم ہو ہی جاتے ہیں، مصنف کے دخل درمعقولات کے رویّے کو بھی ناقابلِ برداشت بناتے ہیں۔

کرشن چندر کے فن کو سمجھنے کے لیے یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ فیض کی طرح اشترا کی نظریے کی اعلانیہ علمبرداری کے باوجود، وہ تخلیق کے خوابناک لمحوں میں چند ایسے افسانے لکھنے میں کامیاب ہو گئے ہیں، جن میں وہ نظریے کے بجائے تخلیق سے وفا کرتے ہیں، ایسے افسانوں میں سماجی حقیقت نگاری کی تلاش بے سود ہے، یہ افسانے دراصل حقیقت کو ماورائے حقیقت بنانے کی مثالیں ہیں، جو مصنّف کے داخلی ردّعمل کی تشکیلی صورت پر دال ہیں، یہ افسانے ڈرامائی کشمکش، تناؤ، اور نقطۂ عروج سے اعتباریت کا درجہ حاصل کرتے ہیں، نیز، ان میں زبان کا تخلیقی استعمال بھی اپنا موثر رول ادا کرتا ہے، لیکن یہ خوبی اُن کے متعدد کمزور

افسانوں میں طول کلامی، توضیح اور خطابت سے مجروح ہوتی ہے، یہاں تک کہ زندگی کے موڑ پر جیسے اچھے افسانے میں بھی طوالت، وضاحت اور تنقیدی خیالات کی موجودگی اس کے ترکیبی حسن کو زک پہنچاتی ہے۔

آخر میں مجھے یہ بات دہرانے کی اجازت دی جائے کہ کرشن چندر کے فن کے بارے میں میرے متذکرہ بالا معروضات قطعی طور پر اُن کے کامیاب افسانوں سے متعلق ہیں، جن کو انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے، رہے اُن کے دیگر سینکڑوں افسانے، جو ان کے بیسیوں مجموعوں کی زینت ہیں، وہ اس ذیل میں آتے ہی نہیں، کیونکہ وہ افسانے یا تو موضوع کے ترسیلی برتاؤ، یا سماجی اصلاح کے منصوبہ بند طریقے یا سطحی جذباتیت کے مظہر ہیں، یا پھر تجربے کو تمثیلی سطح پر خودمختاری سے اُگنے اور فطری طور پر مکمل ہونے سے روکتے ہیں، یا ان میں جو نثری اسلوب اختیار کیا گیا ہے، وہ نثر اور شعر کا ایک ملغوبہ بن کے رہ گیا ہے، اور حیرت کی بات یہ ہے کہ عمر کی پختگی کے ساتھ ساتھ اُن کے یہاں شعورِ فن کے زوال کی یہ رفتار تیز ہوتی گئی۔

عظیم الشّان صدیقی

کرشن چندر کا ذہنی اور فنّی سفر
(افسانوں کے پس منظر میں)

کرشن چندر نے کہا تھا: "میرے بچپن کی حسین ترین یادیں اور جوانی کے بیش قیمت لمحے کشمیر سے وابستہ ہیں۔" کرشن چندر کے یہاں ایام طفولیت اور شباب کے اثرات اس قدر گہرے اور ہمہ گیر ہیں کہ ان کی حرارت اور نغمگی زندگی کے آخری لمحوں تک برقرار رہتی ہے اور ابتدائی دور کے افسانوں میں تو ان کو ایسا غلبہ حاصل ہے کہ ان کی فضا ہی نہیں بلکہ کردار بھی ملکوتی حسن کا گہوارہ نظر آتے ہیں۔ اور جذبے کی سرشاری نیز خیالات کی رَو ایسے تند چشموں کی شکل اختیار کر لیتی ہے کہ ہر شے اس میں بہہ جاتی ہے۔ کرشن چندر نے اپنی افسانوی زندگی کا آغاز کشمیر کی زندگی سے متعلق افسانہ لکھ کر کیا تھا دوسرے اور تیسرے افسانہ کا موضوع بھی یہی سرزمین تھی۔ ان افسانوں کو نہ صرف مقبولیت حاصل ہوئی بلکہ انھوں نے کرشن چندر کو یہ حوصلہ بھی عطا کیا کہ وہ اس موضوع پر زیادہ سے زیادہ افسانے لکھ سکیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ طلسم خیال ۳۹-۱۹۳۸ء دوسرا مجموعہ نظارے ۱۹۴۰ء کے علاوہ دیگر مجموعوں کشمیر کی کہانیاں، نغمے کی موت، زندگی کے موڑ پر۔ حسن اور حیوان، یوکلپٹس کی ڈالی، ایک گرجا۔ ایک خندق وغیرہ کے بیشتر افسانے اسی موضوع سے تعلق رکھتے ہیں جن کا اگر تجزیہ کیا جائے تو نہ صرف ان کے بچپن اور جوانی کی نفسیات اور رجحانات کو آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے بلکہ فکر و فن کے ابتدائی نقوش کی بھی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ آنگی اسی دور کا نمائندہ اور رومانی افسانہ ہے جو خود کرشن چندر کو بھی اتنا عزیز تھا کہ "کشمیر کی کہانیاں" کے انتساب کا عنوان بن سکا۔ یہ افسانہ اگرچہ مختصر ہے اور ایک ایسے سیاح کے جذباتی کوائف پر مشتمل ہے جسے حصولِ صحت کی خواہش ان پہاڑوں پر لے آتی ہے لیکن جب صحت مند ہونے پر وطن واپس لوٹتا ہے تو اپنے ساتھ ایسا درد بھی لے جاتا ہے جس کی کسک آخر لمحوں تک برقرار

رہتی ہے۔ فنی اعتبار سے اگر اس افسانہ کا تجزیہ کیا جائے تو یہ آغاز سے انجام تک، ماحول وفضا، جذبہ وفطرت اور فن کا ایسا سنگم نظر آتا ہے جہاں تمام اجزا ایک دوسرے میں جذب ہوگئے ہیں۔ عورت کی مجبوری اور سیاحی کی پُرفریب روایت کا یہ پہلا نقش ہے جس کے رشتے بعد کے افسانوں میں بتدریج دیگر سماجی عوامل سے اس طرح قائم ہوجاتے ہیں کہ کرشن چندر زندگی اور کائنات کے حُسن ورعنائی کے ساتھ اس کے درد وداغ کو بھی دیکھ سکیں۔ زندگی کا یہی وہ تضاد بھی ہے جو کرشن چندر کے فکر وفن کو مستحکم اساس فراہم کرتا ہے جس کا اعتراف کرشن چندر نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> "اس میں کوئی شک نہیں کہ میں کشمیری فطرت اور کشمیری عوام کے حُسن سے بے حد متاثر ہوا ہوں اور میں نے شروع کے افسانوں میں یہ پوری کوشش کی کہ یہ حُسن اور اس کی ساری روح کھنچ کر میرے افسانوں میں منتقل ہوجائے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ مجھے ان نظر فریب نظاروں کے اندر وہ بدصورتی اور ظلم آمیز اذیت کوشی بھی ملی جس کا اظہار اگر جا بجا اپنے افسانوں میں نہ کرتا تو شاید ان افسانوں میں وہ زندگی اور حرکت نہ ملتی جس نے عوام کو اس قدر متاثر کیا فن کے حُسن کا راز بیان میں نہیں۔ حسن اور بدصورتی کے تقابل میں ہے۔ اس کشمکش میں ہے جو ایک خوبصورت اور حسین ماحول اور جاگیرداری کی پیدا کی ہوئی غلاظت کے عیوب سے عبارت ہے۔"
>
> (دیباچہ کشمیر کی کہانیاں)

مذکورہ اقتباس کئی لحاظ سے اہم ہے اس میں نہ صرف موضوع ومواد، تجربے اور مشاہدے، طرزِ فکر اور اندازِ نظر کے بارے میں اشارے ملتے ہیں بلکہ فن کے بنیادی خطوط بھی متعین ہوجاتے ہیں۔ چنانچہ ابتدائی دور کے افسانوں میں کرشن چندر کا فن حقیقت نگاری کے مصوّرانہ طریقہ کار سے عبارت ہے جو زندگی کے متضاد پہلوؤں کو پیش کرتا ہے لیکن انھیں کوئی سمت ورفتار عطا نہیں کرتا۔ ان افسانوں کا اگرچہ تجزیہ کیا جائے تو تین پہلو واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔ وہ قدرتی مناظر اور انسانی حُسن جس کا بیان خود بخود افسانہ کو ایسا شاعرانہ اسلوب بیان عطا کر دیتا ہے کہ اس پر رومانیت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ دوسری بڑی حقیقت اس دیہی اور قبائلی معاشرے کے سادہ لوح، ان پڑھ، غریب، مہمان نواز اور اوہام پرست مزدور اور کسان

ہیں جن کی دوستیوں اور دشمنیوں کی طرح محبت بھی ایسی طوفانی ہوتی ہے کہ اس کے رشتے داستانوں کے مثالی حسن وعشق سے جا ملتے ہیں۔ تیسری بڑی حقیقت وہ طبقۂ اعلیٰ ہے جو تعداد میں کم تر اور طاقت میں اس حد تک برتر ہے کہ کل سماجی نظام ان کے اشاروں پر ناچتا ہے۔ کرشن چندر کے افسانے ایسے ہی معاشرے کی مصورانہ حقیقت نگاری کے آئینہ دار ہیں۔

کرشن چندر کا بیان ہے کہ "میرا فن عوام کی دین ہے"۔

مذکورہ اعتراف کا عکس کشمیر سے متعلق افسانوں ہی میں نہیں بلکہ مہذب شہری سماج سے تعلق رکھنے والے افسانوں میں بھی نظر آتا ہے۔ البتہ ان کے مابین واضح فرق اس سماجی پس منظر کا ہے جہاں بھوک، بیماری، بے روزگاری اور معاشی پس ماندگی اگرچہ دیہی معاشرے سے مختلف نہیں ہے لیکن اخلاقی پستی، خود غرضی، بے حسی، طبقاتی تفریق، جاگیر دارانہ مزاج، سرمایہ دارانہ ذہنیت کی فتنہ پردازیاں کہیں زیادہ ہیں جو سنگدلی کے حیرت انگیز مظاہر کو سامنے لاتے ہیں۔ "خونی ناچ" کا مزدور تانگے کی زد میں آکر کچل جاتا ہے لیکن لاہور کی پرہجوم سڑک پر کوئی اس پرسانِ حال نہیں ہے۔ "صرف ایک آنہ" کا سروش مسلسل بھوک اور بے روزگاری سے تنگ آکر جب بھکاریوں کی صف میں شامل ہو جاتا ہے تو کسی کے دل میں درد نہیں ہوتا۔ اس عام سماجی بحران کو کیمرہ کی آنکھ "دو فرلانگ لمبی سڑک" پر بھی دیکھ سکتی ہے کچہری سے کالج تک لمبی یہ شاہراہ روزانہ ہزاروں تعلیم یافتہ اور دولت مند افرا کو اپنے اوپر سے گزرنے کا موقع دیتی ہے وہ ایسے مناظر بھی دیکھتی ہے جب کوئی بڈھا امیر وہاں سے گزرتا ہے تو بھکاریوں کی لمبی قطار اور راہ چلتی عورتوں پر حریصانہ نگاہیں ڈالتا ہوا چلتا ہے یا کوئی گورا کسی تانگے والے کو یا سپاہی کسی خوانچہ فروش کی مرمت کرتا ہے کسی گداگر کی لاش پڑے پڑے سڑنے لگتی ہے۔ بچے اس کے سینہ سے مردہ قدموں کے سا گزرتے ہیں۔ اسی سڑک پر جب کبھی کسی بڑے آدمی کا استقبال کیا جاتا ہے تو ان غری پر مزید مصیبت ٹوٹتی ہے۔ عام بے حسی نے یہاں ایسی چھاؤنی چھائی ہے کہ نوجوان ام بھری نظروں سے بے جان سڑک کو دیکھتا ہے لیکن اُسے وہ بھی مایوس کرتی ہے۔ مذکو افسانہ صرف تکنیک کے اعتبار سے ہی اچھوتا نہیں ہے بلکہ طنزیہ اسلوب بیان کا بھی ای اچھا نمونہ ہے۔ جس میں عام بے حسی سماجی جمود کا ہی نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس خود پرستانہ ذہنیت

کا بھی مظہر ہے جسے بڈھا سماج اپنے گرد ہمیشہ حصار کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ جیسے پورب دیس ہے دلّی" میں نمایاں طور سے دیکھا جا سکتا ہے۔ جس میں مذکورہ طبقہ کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات، قول و فعل کا تضاد اور کردار کا گھناؤنا پن پوری طرح بے نقاب ہو گیا ہے۔

سیاسی، سماجی، معاشی، تہذیبی اور اخلاقی بحران اور ذہنی و جذباتی کشمکش ۱۹۴۷ء سے قبل ہندوستانی سماج کے ایسے امتیازات ہیں جن کا مکمل احاطہ کرنا کسی ایک فن کار کے بس کی بات نہیں تھی۔ کرشن چندر کے افسانوں میں بھی موضوعات کے تنوّع کے باوجود تنگیِ داماں کا احساس موجود ہے لیکن اس کمزوری کے باوصف وہ جمود کا شکار نہیں ہے اور نہ ہی کسی ایک مرکز یا رومانیت کے دائروں میں سمٹ کر رہ جانے پر اکتفا کرتا ہے بلکہ اپنی قوت اور نمو کے لیے مختلف سمتوں میں سفر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وسعت اور پھیلاؤ، موضوع و مواد کا تنوع اور تکنیک کی ندرت کرشن چندر کے فن کے ایسے امتیازات ہیں جن کے تدریج ارتقائی عمل کا سلسلہ آخر تک برقرار رہتا ہے۔ آزادی سے قبل افسانوں میں بھی اس کے واضح نقوش کی نشاندہی کی جا سکتی ہے جہاں ان کا فن خارجی حقیقتوں کے ساتھ ان داخلی قوتوں اور نفسیاتی گہرائیوں کو بھی تلاش کرتا ہے جو تبدیلی راہ اور تدبیر منزل میں معاون ثابت ہو سکتی ہیں جس کے ابتدائی نقوش "یرقان" اور "درد گردہ" وغیرہ افسانوں میں نظر آتے ہیں جس کے مرکزی کردار ایسے افراد ہیں جنھیں سماج اگرچہ اچھی نظر سے نہیں دیکھتا لیکن وہ اپنی بے لوث خدمت اور ایثار کے ذریعہ بحران کے دور میں بھی انسانیت کے بھرم اور وقار کو برقرار رکھتے ہیں۔ یہ نرسیں مریضوں کا اعتماد بحال کرنے کے لیے کبھی کبھی اپنی حدود سے تجاوز کر جاتی ہیں لیکن ان کی یہ کوششیں فرائض کی حد تک ہی محدود رہتی ہیں اور ناآسودگی کے باوجود کسی کو اپنے جسموں سے کھیلنے کا موقع نہیں دیتیں۔ درد گردہ اور یرقان کے برعکس "سیما" کی خود سپردگی اس کے عاشق کے لیے ایسا سانحہ بن جاتی ہے کہ اسے عورت ہی سے نہیں بلکہ اُس سماج اور نظام سلطنت ہی سے نفرت ہو جاتی ہے کہ جہاں ہر شے سکّوں کے ذریعہ خریدی جا سکتی ہے۔ مذکورہ تاثر کو ابھارنے کے لیے کرشن چندر نے پلاٹ کی تعمیر میں جہاں مختلف رنگوں کو استعمال کیا ہے وہاں تحفّظ و کفالت کے وہ بنیادی دائرے بھی ٹوٹتے ہوئے نظر آتے ہیں جس کی ضمانت ازدواجی زندگی فراہم کرتی ہے شوہر کی بیماری اور معاشی بدحالی شادی کے چند ماہ بعد ہی سیما کو عزت و ناموس سے بے نیاز

کردیتی ہے۔ ذہنی وجذباتی کشمکش اور بیداریٔ احساس کا یہ پہلو "ٹوٹے ہوئے تارے" میں زیادہ قوت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ جہاں مادی تقاضے ایسے فن کو جنم دیتے ہیں جس میں مکر و فریب کے ساتھ بے حسی کا ایسا پہلو بھی شامل ہے جو اپنے مخالف کو غور و فکر کے لیے مجبور کرتی ہے۔

کرشن چندر کے افسانے آنگی سے ٹوٹے ہوئے تارے تک ایسے پسماندہ سماج کی عکاسی کرتے ہیں جہاں جاگیرداری نظام کی آمریت، مہاجنی ذہنیت اور متبادل معاشی رشتوں کے فقدان کے باعث دولت و عزت، احتیاج اور حصول کی خواہش، تحفظ و کفالت کے بنیادی مسائل اور ان کی تکمیل کے فطری تقاضوں کے مابین جنسی ہوسناکی زد مبادلہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن "ان داتا" تک پہنچتے پہنچتے جسموں کے یہ گلاب بھی مرجھاتے ہیں اور انسانی المیہ اس منزل تک پہنچ جاتا ہے جہاں پیٹ اور بھوک کی خاطر انسان سب کچھ کرنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے یہاں تک وہ چند سکوں کے عوض اپنے جگر پاروں کو بھی نیلام کر ڈالتا ہے۔ بنگال کا قحط محض قدرتی وسائل کا جبر ہی نہیں تھا بلکہ ان سامراجی قوتوں اور مفاد پرستوں کی انسانیت کے خلاف وہ سازش تھی جس میں بڑھتی ہوئی عوامی قوتوں کے خطرے کا احساس بھی شامل تھا۔ مذکورہ افسانہ اگرچہ طبقاتی کشمکش اور کرداروں کے مابین تصادم کو پیش نہیں کرتا ہے لیکن یہاں تناقضات اس سماج اور واقعات میں ہیں جن کی یہ افسانہ عکاسی کرتا ہے۔ وہ کون ہے جس کے ضمیر میں کانٹا ہے، وہ مرچکا ہے اور جو ابھی زندہ ہے۔ ان داتا میں لاکھوں ستم زدہ افراد وہی مزدور اور کسان ہیں جن کا وجود زندگی کی ہماہمی، شہر و بازار کی رونق اور چہروں کی سرخی کے لیے ناگزیر ہے لیکن یہی طبقہ مصیبت پڑنے پر شہروں کی طرف رُخ کرتا ہے تو موت ان کا استقبال کرتی ہے۔ البتہ متوسط طبقہ کے نوجوان دلوں میں ان کے لیے کسی قدر ہمدردی کا جذبہ موجود ہے لیکن زیادہ سے زیادہ اہلِ ثروت کے لیے سامانِ تفریح فراہم کرکے رقم جمع کر پاتا ہے۔

ان داتا تک پہنچتے پہنچتے کرشن چندر کے افسانوں میں ایک واضح سمت و رفتار کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں اور ان کے لیے قدرتی وسائل کا جبر، عوام کی جہالت، جاگیردار طبقہ کی آمریت اور سامراجی قوتیں ہی تنہا تمام سماجی مسائل، انسانی مصائب کی ذمہ دار نہیں رہتیں۔ بلکہ انھیں غیر حقیقی سیاسی، سماجی اور معاشی نظام میں ایسی تخریبی قوتوں کا عکس نظر آنے لگتا ہے جس کی اصلاح ہی میں انسانی سماج کی نجات ممکن ہے۔ اس

اعتبار سے کرشن چندر اشتراکی تھے جس کا واضح اظہار ان کی آپ بیتی میں موجود ہے۔

"جس طرح کوئی خیال جز وایمان بن جاتا ہے اسی طرح اشتراکیت نے مجھے اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ میرے بنیادی عقائد کا مرکز بن گئی اور میری حیات کا سب سے روشن پہلو۔ میں آج بھی اشتراکیت کے راستے پر اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق چلتا ہوں۔ کام کرتا ہوں اور لکھتا ہوں اس کا اندھا مقلد نہیں ہوں۔" (شاعر۔ کرشن چندر نمبر)

مذکورہ نظریات اور خیالات اگرچہ پختہ عمری کا نتیجہ ہیں لیکن افسانوں میں ان کا اظہار بتدریج فنی اور فکری ارتقائی عمل کے ساتھ ہوا ہے بلکہ یہ کہنا شاید زیادہ صحیح ہوگا کہ افسانوں میں لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے احساس، زندگی کے وسیع تجربے، غور و مشاہدے کی قوت اور عملی شمولیت کی خواہش نے انھیں رفتہ رفتہ اس مقام پر پہنچا دیا تھا جہاں کوئی ادیب اور فن کار نہایت جرأت اور بے باکی کے ساتھ اپنی منزل مقصود اور نصب العین کا اظہار کر سکتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں میں اگرچہ عوام کی مظلومیت کا اظہار اور ظالم و غاصب قوتوں کی نشاندہی خود ترقی پسندانہ عمل ہے۔ لیکن سماجی زندگی میں پیداواری وسائل اور معاشی رشتوں کی اہمیت کا واضح احساس "کرم داد اور کرم چند" میں ابھرتا ہے۔ یہ افسانہ موضوع کے اعتبار سے اگرچہ فرقہ وارانہ فسادات کی مذمّت اور ہم آہنگی کی ضرورت کو پیش کرتا ہے۔ لیکن وہ دو نوجوان بھی ہیں جو اپنے گاؤں میں تنگیِ معاش اور روزگار کے فقدان کے باعث نئے وسائل آمدنی کی تلاش میں شہر کی طرف مراجعت کرتے ہیں جہاں ان کی زندگیاں اگرچہ بدل جاتی ہیں لیکن شہروں میں اُگنے والی نفرت انھیں نئے وسائل سے فیضیاب ہونے کا موقع نہیں دیتی۔ "بے رنگ و بو" میں کلرک کی زندگی اپنے معاشی اور سماجی مسائل کا حل ان خوابوں میں ڈھونڈتی ہے۔ "ہم انقلاب چاہتے ہیں۔ بورژوا عمومی انقلاب اور پھر اشتراکی انقلاب اور پھر خالص سو فیصدی مارکسی انقلاب" لیکن خواب ہمیشہ عمل کے محتاج ہوتے ہیں اور مصلحتوں کا مارا ہوا کلرک ہمیشہ پچھلی صفوں میں رہتا ہے۔

"بالکونی" ایک ایسا افسانہ ہے جو نمو پذیر جذبوں کو فکری اور فلسفیانہ اساس فراہم

کرتا ہے۔ جہاں نظریات وخیالات کی وضاحت، منزل کا تعین، مستقبل کی امید اور جدوجہد کرنے والی عوامی قوتیں سب موجود ہیں۔ لیکن آزادی سے قبل یہ افسانہ بھی "جھیل سے پہلے اور جھیل کے بعد" کی طرح سیاسی مصلحتوں اور فنی تقاضوں کے باعث خیالات کے واضح اظہار کے لیے غیر ملکی افراد کا سہارا لینے کے لیے مجبور ہے۔ یہ ترجمان آئرش بڈھا اوبرائن اور اطالوی نژاد میریا ہیں۔ اوبرائن کی گفتگو میں زندگی اور خواب کی ماہیت کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ ایسے شکستِ خواب کا نتیجہ ہیں جو زندگی کی تلخ اور کھردری حقیقتوں سے آنکھیں ملانا چاہتے ہیں اور زندگی کا وسیع تجربہ ہی اسے اس نتیجہ پر پہنچاتا ہے کہ سرمایہ داری ہی دنیا کی سب سے بڑی لعنت ہے اور عصمت بیٹے بھروں کا فلسفہ ہے۔ میریا کے خیالات بھی اس کی سلجھی ہوئی شخصیت، مضبوط کردار اور روشن آنکھوں کے آئینہ دار ہیں۔ اُسے نہ صرف جنگ، سرمایہ داری اور فسطائیت سے نفرت ہے بلکہ دنیا میں بھوک، بیماری، جہالت، ظلم اور تفریق کے خاتمہ کے لیے ایسے منصفانہ نظام کو ضروری سمجھتی ہے جہاں فرد اور سماج کے مابین کوئی کشمکش باقی نہ رہے۔ میریا کرشن چندر کے نظریات وخیالات کی ترجمان ہی نہیں بلکہ مستقبل کی اُمید اور ایسا آئیڈیل بھی ہے جس کے حسُن میں بانکپن، محبّت میں ٹھہراؤ، برتاؤ میں سلیقہ، اور نسوانیت میں غیرت و وقار ہے۔ میریا کی طرح عبداللہ بھی حرکت وعمل کا پیکر ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں یہ پہلا کشمیری نژاد کردار ہے جس میں حالات کا مقابلہ کرنے کی قوت موجود ہے۔ وہ ٹوٹ سکتا ہے لیکن شکست تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہے وہ اگرچہ خود ہوٹل میں ادنیٰ ملازم ہے لیکن بیٹے کی تعلیم اس کی سب سے بڑی آرزو ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں عبداللہ جیسے کرداروں کی موجودگی ایسے عوامی شعور کی بیداری اور مثبت رویّوں کی مظہر ہے جن کا نصب العین بھی دیگر طبقوں کی طرح ہندوستان کی آزادی ہی تھا۔ لیکن مختلف اسباب کی بنا پر ان کی کوئی الگ مؤثر تنظیم قائم ہونے کے بجائے یہ عام قومی تحریک آزادی کا ہی حصہ بنے رہے۔

کرشن چندر کے افسانے جانور، دوسری موت، اندھے، لال باغ، ایک طوائف کا خط، جیکسن، امرتسر اور پشاور ایکسپریس وغیرہ ایسی ہی روشنی کا حصہ ہیں۔ جو طبقاتی تفریق اور نظریاتی اختلاف سے بالاتر ہو کر سچے فن پاروں کی طرح تحفظ و کفالت،

افکار واقدار اور عقائد کے ٹوٹتے ہوئے حصاروں اور رستے ہوئے زخموں کے لیے سہارا بنتے ہیں۔ جن میں ہئیت وتکنیک اور کردار نگاری متنوع تجربات سے قطع نظر ایسے اسباب بھی سامنے آتے ہیں جو تاریخ کی نظر میں معتبر نہ سہی لیکن اس المیہ کی جب تاریخ لکھی جائے گی تو یہ مواد سرفہرست جگہ پائے گا جس میں ازلی و ابدی انسان کی پیچیدہ نفسیات، خوف ودہشت، تنہائی ومایوسی، نفرت وحیوانیت، خود غرضی ولالچ، بزدلی وبے غیرتی، مکروفریب کے ساتھ ہمدردی وایثار، خلوص ومحبت، حسرت وآرزو، توہم پرستی اور ناعاقبت اندیشی کے ایسے لاتعداد منفی ومثبت، متنوع ومتضاد، واضح اور دھندلے پہلو سامنے آتے ہیں کہ انسانی زندگی اور نفسیات کی بعض حقیقتیں پہلے سے زیادہ عریاں ہو جاتی ہیں۔ البتہ ان افسانوں کا کمزور پہلو ایسے کرداروں کا فقدان ہے جو عزت وبہادری کی موت کو ذلت کی زندگی اور موت پر ترجیح دے سکتے۔ ان میں سعادت حسن منٹو کے ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسا کوئی کردار بھی ابھر کر سامنے نہیں آتا جو اجنبی زمین پر قدم رکھنے سے قبل ہی دم توڑ دیتا ہے۔ لیکن کردار نگاری کے اس خلا کو کالو بھنگی اور تائی ایسری کسی حد تک پُر کر دیتے ہیں۔ جن میں نہ صرف تیز و تُند آندھیوں میں سربلند رہنے کی قوت موجود ہے بلکہ وہ تاریکی میں روشنی کی علامت بن کر ابھرتے ہیں۔ کالو بھنگی بھی اگرچہ انسان ہے لیکن ذات نے سماجی اور معاشی پسماندگی کی مہر اس کی پیشانی پر اس طرح ثبت کر دی ہے کہ اس کے نیک اعمال بھی ان داغوں کو نہیں مٹا پاتے۔ اس سماجی سلوک کے باوجود عام لوگوں کے ساتھ کالو بھنگی کا برتاؤ اور اس کا بے پناہ جذبۂ خدمت وایثار اس کی شخصیت کے ایسے پہلو ہیں جسے انسانیت کے لیے پیمانۂ قدر بنایا جا سکتا ہے۔ اس کردار کی تخلیق وعظمت جہاں فن کارانہ مہارت کی شاہد ہے وہاں کردار کا اپنا فطری پن ہے جو اپنے خالق کو مداخلت کا موقع نہیں دیتا۔ اس کی سپاٹ زندگی اس کے اپنے مشاغل سے پہچانی جاتی ہے جس میں جانوروں کی شرکت نفسیات کے اظہار کا ایسا ناگزیر وسیلہ بن جاتے ہیں جس میں تنہائیوں میں رفاقتوں کی تلاش کا عنصر بھی شامل ہے۔ کالو بھنگی کی طرح تائی ایسری بھی ایسا زندہ اور متحرک کردار ہے جو لازوال محبت، بے غرض خدمت، غمخواری اور ایثار کا ناقابل فراموش نقش چھوڑ جاتا ہے۔

آزادی کے ابتدائی چند برسوں میں کرشن چندر کے افسانوں کے کئی مجموعے شائع ہوئے تھے لیکن "ہم وحشی ہیں" اور "اجنتا سے آگے" کے علاوہ باقی پرانے مجموعوں کے نئے ایڈیشن

یا پرانے افسانوں یا موضوعات پر مبنی ہیں۔ "ہم وحشی ہیں" کا موضوع اگر خون وخاک میں آلودہ نیا ہندوستان ہے تو "اجنتا سے آگے" کے افسانے نئے ہندوستانی سماج کے عزم اور ارادوں کی نئی منزل ہیں جن میں سیاسی جدوجہد کے ساتھ وہ تصوّرات بھی ملتے ہیں جن کی عملی تعبیر پر ہی خوش حال مستقبل کا انحصار ہے کرشن چندر کا افسانہ "میرا بچہ" اسی آرزومندی کی دلیل ہے جس میں محبّت، انسانیت اور خود اعتمادی کے نرم و نازک بندھن وراثت، ملکیت اور شناخت کے دوسرے رشتوں سے زیادہ قوی ہیں نئے ہندوستان میں دل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی یہ آواز کیسے تقدّس اور تاثیر سے معمور ہے۔

"بیٹا تو انسان ہے۔ انسان اپنے ضمیر کا، اپنی تقدیر کا، اپنی زمین کا خود خالق ہے، انسان قوم سے ملک سے، مذہب سے بڑا ہے وہ اپنی روح تعمیر کر رہا ہے تو ہم سے نیا ہے۔ اپنی جدّت سے اس روح کو نئی سربلندی عطا کر۔ تیرے اور میرے درمیان باپ بیٹے کا رشتہ نہیں ہے۔ تیرے اور میرے درمیان صرف محبت کا رشتہ ہے جیسے سمندر لہر سے اور آگ شعلے سے اور ہوا جھونکے سے ملتی ہے اسی طرح میں اور تو اس دنیا میں آکے مل گئے ہیں اور ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی تعمیر کر رہے ہیں۔" (میرا بچہ)

مذکورہ الفاظ اگرچہ جزوی حقیقت ہیں لیکن یہ تخلیقی و فنّی اظہار اور ترقی پسندانہ خیالات کا ایسا اشاریہ مرتّب کرتے ہیں جس کی بنیاد انصاف پر ہے لیکن کرشن چندر کے افسانوں میں یہ انصاف محض سماجی اور معاشی ہی نہیں ہے بلکہ ایسا ہمہ گیر اور ہمہ جہت ہے جس میں پیداواری وسائل کے اس بامعنی رشتے کا تیقّن بھی شامل ہے جو فرد اور سماج کے تعلقات کو متاثر ہی نہیں کرتا بلکہ اپنے حصول کے لیے جدوجہد کے مختلف پہلوؤں کو بھی تقویت پہنچاتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں کے موضوعات اگرچہ ابتدا ہی سے محنت کش اور مظلوم عوام رہے ہیں لیکن ان کی اجتماعی قوت اور جدوجہد کا پہلا نقش "تین غنڈے" میں منعکس ہوتا ہے۔ جو ۱۹۴۷ء سے قبل کرشن چندر کے ورودِ بمبئی اور مزدور تحریک سے ابتدائی تعارف کا شاہد ہے۔ لیکن ٹریڈ یونین تحریک کے پس منظر میں اگر اس افسانہ کا جائزہ لیا جائے تو اس حقیقت کو تسلیم کر لینے میں کسی کو تامل نہ ہونا چاہیے۔ کہ آزادی سے قبل مزدور تحریک

نہایت کمزور تھی اور انھیں عوام کی وہ حمایت بھی حاصل نہیں تھی جو محنت کش طبقہ کے حقوق اور جد و جہد کو مقدّس بناتی ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں بھی جب شانتا، عبدالصمد اور جگ جیت سنگھ اپنے حقوق کے لیے جد و جہد کرتے ہیں تو لوگ انھیں غنڈہ کہتے ہیں اور پولیس کی گولی کا نشانہ بننے کے بعد بھی انھیں کوئی سعادت نصیب نہیں ہوتی لیکن آزادی کے بعد "پھول سرخ ہیں" کا اندھا مزدور زادہ جب اپنے پُرجوش نغموں سے پیچھے ہٹتے ہوئے مزدوروں کے قدموں کو روک دیتا ہے اور گرتے ہوئے جھنڈے کو تھام لیتا ہے تو اس کی زخمی حالت پر لوگ جان نثار کرتے ہیں اور اس کی موت ایسی شہادت میں تبدیل ہو جاتی ہے جس سے وقتی اور ذاتی نفع و نقصان سے بالاتر ہو کر چلائی جانے والی مخلصانہ تحریکیں طاقت پاتی ہیں۔ کرشن چندر کا افسانہ "مہالکشمی کا پل" جہاں عمیق مشاہدے، تکنیک کی ندرت اور جزئیات نگاری کے فن کارانہ شعور کا ثبوت فراہم کرتا ہے وہاں وہ تلخ سماجی حقیقتوں کو ابھارنے کے لیے ایسے متضاد رنگوں کو استعمال کرتے ہیں جس میں ایک وزیر اعظم کے استقبال کی تیاریاں ہیں چمک دمک ہے تو دوسری طرف ایسے لوگوں کی بستی ہے جنھیں انتھک محنت کے بعد بھی زندگی کی بنیادی ضرورتوں کی تکمیل کا سامان بھی میسر نہیں ہے۔ ان کا لباس ہی ان کے ظاہر اور باطن کا ایسا آئینہ ہے جس میں صدیوں کی انسانی ذلت کنڈلی مارے بیٹھی ہے محنت کش عوام کی یہ پس ماندگی اجارہ دارانہ معیشت کے مقابلہ میں ایسی کمزوری کا مظہر ہے جو اپنی قوت کے لیے دیگر ترقی پسند طاقتوں کی محتاج ہے۔ کرشن چندر کے افسانے "چابک" اور "روشنی کے کیڑے" ایسی ہی قوتوں کی تلاش اور آرزومندی کی دلیل ہیں جن میں بورژا طبقہ اور اجارہ دارانہ معیشت کے مقابلہ میں اگرچہ ایسی مدافعیانہ جارحیت کے اصول کو تسلیم کیا گیا ہے جس میں محرومیِ اظہار اور سماجی تقاضوں کی تشنگی کا کرب تو شامل ہے لیکن یہ دور تک اپنے سائے میں نمو پذیری کی قوت سے محروم رکھنے والے ان برگد کے درخت جیسی طاقتوں داخلی تضادات کو نمایاں نہیں کرتے جو خارجی عوامل سے تقویت پا کر ان قوتوں کے زوال کے نقیب بن جاتے ہیں۔ "مرنے والے ساتھی کی مسکراہٹ" "بت جاگتے ہیں" اور "دسواں پل" وغیرہ افسانے اسی سلسلہ کی ارتقائی کڑیاں ہیں۔ جن میں ناکامیوں کے داغ، اپنوں کی غداری اور تنگنائے زیست کا احساس راہوں کو مسدود نہیں بناتی بلکہ نئی سماجی حقیقتوں کو اس طرح

بے نقاب کرتی ہیں کہ منزل اور قریب آجاتی ہے۔" مرنے والے ساتھی کی مسکراہٹ" سطحی اور یک رخی نہیں ہے اس کی موت کا ذمہ دار غیر ملکی سامراج نہیں ہے بلکہ وہی لوگ ہیں جو کل تک آزادی کی جدوجہد میں اس کے فکر و عمل سے توانائی حاصل کرتے تھے لیکن یہ تلخ تجربات بھی اس کے مردہ چہرے سے اس مسکراہٹ کو نہیں چھین پاتے جس میں روشن مستقبل کی آس موجود ہے۔ ایسے ہی سنگین سماجی حقائق "بت جاگتے ہیں" کو فکری اساس فراہم کرتے ہیں جہاں بار بار یہ سوال ابھرتا ہے۔ بتاؤ! اس عام بھول، غربت، بے روزگاری اور پسماندگی کا ذمہ دار کون ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ" دسواں پل" اپنے سماج کو ایسا ہی آئینہ دکھاتا ہے جس میں دم توڑتی ہوئی انسانیت ان یادوں پر مشتمل ہے۔ کرشن چندر کا یہ افسانہ دیگر سماجی حقیقتوں کے ساتھ انسانی نفسیات کے ایسے پہلوؤں کو بھی سامنے لاتا ہے جس میں جبر اور محرومی کا عنصر غالب ہے۔ دانی کی یہ جرأت انفرادی ہی سہی لیکن عام سماجی صورت حال اور ناانصافیوں کے مہیب سائے اس حقیقت کی طرف رہنمائی کرتے ہیں کہ سماج کے بالائی ڈھانچہ میں کوئی ایسی دراڑ ہے جس کے باعث جمہوریت کا حقیقی فائدہ نچلے طبقے تک نہیں پہنچ پاتا ہے۔ یہ دراڑ اور زندگی کا رس نچوڑ لینے والی قوتیں صرف ایک نہیں ہے بلکہ اس کے مختلف روپ ہیں جو رشوت خوری سے مطلق العنانیت تک پھیلی ہوئی ہیں۔ کرشن چندر کے بعد کے افسانوں کے مجموعے" سپنوں کا قیدی" اور" الجھی لڑکی کالے بال" ایسے ہی سماجی عمل سے عبارت ہیں جن میں خواب حقیقت میں بدلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔" شہزادہ" کی سدھا ایسی ایک زندہ علامت ہے جو غربت میں اپنی توہین کا بدلہ خودکشی سے نہیں لیتی بلکہ معاشی خودکفالتی کا حصول اس کے باطن میں ایسی قوت بھر دیتا ہے کہ وہ اپنے ٹھکرانے والے کی التجا کو دھتکار سکتی ہے۔ سدھا اگر نئے معاشی رشتوں کا مظہر ہے تو" الجھی لڑکی کالے بال" کی کیتکی سنجیدگی اور استقامت کردار کا نمونہ جسے ضرورت پڑنے پر کسی اجنبی کی مدد قبول کرنے میں کوئی عار نہیں ہے لیکن یہ امداد اس کی نسوانیت، عزت اور وقار کا سودا نہیں ہو سکتی۔ اپنے محسن کے مقابلہ میں کیتکی کا سپاٹ اور مغرورانہ رویہ اگرچہ کچھ جذباتی سا ہے لیکن روایتوں کے تاریک پس منظر میں ردِ عمل کا یہی انداز مثبت اقدار کی تلاش میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔" چندا کی دنیا" میں اگر زندگی کا تجربہ عوام کے درمیان مفاہمت کے نئے جذبوں کو فروغ

ہے تو "نئی گھاس اور پرانی گھاس" میں عزمِ نو اور وفاداریوں کی تجدید غریب عوام کو نئے حصار عطا کرتی ہے۔ اور سیٹھ عبدالرحیم کے مقابلہ میں اپنی عفت و عزت کی حفاظت کرتے ہوئے یہ دونوں میاں بیوی یٰسین اور شمشاد جیل کے اندر پہنچ جاتے ہیں تو جیلر ہی کو ان سے ہمدردی نہیں ہوتی بلکہ زندگی کا ایسا نیا عرفان بھی ان کا استقبال کرتا ہے جس میں یقین اور اعتماد کی چمک موجود ہے۔ یٰسین شمشاد سے کہتا ہے۔

"اری باؤلی! یٰسین نے ہنس کر کہا۔ دنیا خود سے کبھی نہیں بدلتی۔ اس کو بدلنا پڑتا ہے۔ نئی گھاس کو اُگانے کے لیے پرانی گھاس کو کھود کر پھینک دینا پڑتا ہے۔ اتنا کہہ یٰسین نے کھُرپی زور سے زمین میں گاڑ دی اور پرانی گھاس کا ایک گچھا اٹھا کر بڑی نفرت سے اُسے پیچھے پھینک دیا۔"

(نئی گھاس اور پرانی گھاس)

کرشن چندر کے افسانوں میں نئے سماج کا یہ تصوّر لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی زندگی کا یہ احساس فنی، سماجی اور نفسیاتی بصیرت، عصری حسیت، انسان دوستی اور روشن مستقبل پر غیر متزلزل یقین ایسی اقدار ہیں جو ان کے فکر و فن کو زندگی اور توانائی عطا کرتی ہیں۔

آل احمد سرور

بیدی کی افسانہ نگاری
"صرف ایک سگرٹ" کی روشنی میں

بیدی نے ایک اعتراف کے عنوان سے لکھا ہے:

"پہلے میں بہت بے مزہ قسم کی کہانیاں لکھا کرتا تھا، فادر، جن کا تعلق سطح محض سطح سے تھا۔ اب جب کہ میں نے انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش کی ہے تو پہلے ہی نقادوں نے کہنا شروع کر دیا ہے کہ تم جنس پر لکھنے لگے ہو۔ میں جنس پر لکھتا بھی ہوں، باپ روزاریو! تو ایک ذمّے داری کے احساس کے ساتھ۔ ایسے ہی ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لیے نہیں۔"

گویا بیدی نے اپنی افسانہ نگاری کے ارتقا میں دو مرحلوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک وہ جس میں سطح سے تعلق ہے، دوسرا وہ جس میں انسان کے تحت الشعور میں جانے کی کوشش ہے۔ اگر بیدی کے اہم اور معنی خیز افسانوں کی ایک فہرست بنائی جائے تو اس میں بھولا، گرم کوٹ، گرہن، لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، لمبی لڑکی اور صرف ایک سگرٹ ضرور شامل ہوں گے۔ غالباً گرہن سے پہلے کی کہانیوں کو بیدی بے مزہ اور سطح سے تعلق رکھنے والی کہانیاں سمجھتے ہوں گے، حالانکہ مجھے یہ دونوں کہانیاں اس لیے پسند ہیں کہ بھولا میں بیدی بچّے کی نفسیات بیان کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں اور گرم کوٹ میں اس عورت کی جو بیوی ہے اور ماں ہے۔ بیدی شروع سے اینٹ پر اینٹ رکھ کر افسانہ تعمیر کرتے ہیں۔ وہ اس طبقے کو لیتے ہیں جو نچلا متوسط طبقہ یا متوسط طبقہ کہا جا سکتا ہے اور جس سے وہ اچھی طرح واقف ہیں۔ ان کے یہاں شروع سے جذبات کی تندی و تیزی کے بجائے خیالات اور واقعات اور تجربات کی ایک دھیمی لہر ملتی ہے جس کے پیچھے ایک

گہرا فلسفیانہ احساس ہے۔ مگر بیدی فلسفہ یا سیاست نہیں بگھارتے اس وجہ سے شاید منٹو نے کہا تھا کہ بیدی تم سوچتے بہت ہو۔ چنانچہ پریم چند کی آدرشی حقیقت نگاری، جو کرشن چندر کے یہاں ایک رومانی حقیقت نگاری نظر آتی ہے، بیدی کے یہاں ایک ایسی حقیقت نگاری بن جاتی ہے جو اسطور اور دیومالا کے سایوں کی وجہ سے حقیقت سے کچھ بڑی اور کچھ پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

فلابیر نے کہا ہے کہ افسانہ نگار کو خدا کی طرح ہر جگہ موجود ہونے کے باوجود نظر نہیں آنا چاہیے۔ ہمارے افسانوں میں افسانہ نگار عام طور پر ہر جگہ نظر آتا ہے۔ منٹو بھی کہتے ہیں کہ آخری فقرہ منٹو لکھتا ہے۔ بیدی اپنے کرداروں کے سر پر سوار تو نہیں ہوتے، مگر سایے کی طرح ساتھ ضرور رہتے ہیں۔ لیکن یہ سایہ اپنے لطیف تبصروں کی وجہ سے ناگوار نہیں ہوتا۔ ناول اور افسانے کا فن دراصل رومان کے فن سے مختلف ہے۔ جیسا کہ نارتھروپ فرائی نے کہا ہے ناول اور افسانے کا ہیرو دراصل ہیرو نہیں ہوتا، وہ کچھ باتوں میں عام انسانوں سے بلند ہوتا ہے تو کچھ میں پست۔ منٹو، بیدی اور عصمت تینوں اس گُر کو جانتے ہیں اگرچہ تینوں کا دائرۂ کار الگ الگ ہے۔ منٹو بظاہر پست انسانوں کی بلندی دکھاتے ہیں۔ عصمت متوسط طبقے کی عورتوں اور لڑکیوں کے چہرے کے نقاب نوچ پھینکتی ہیں اور بیدی گھر اور بازار کے شور، دیوی اور بیوی کے نازک مگر اہم فرق پر زور دیتے ہیں۔ تینوں حقیقت نگار ہیں۔ تینوں زندگی کی قاشیں صرف افقی رخ سے نہیں کاٹتے، عمودی رخ سے بھی کاٹتے ہیں۔

بیدی کی زبان پر کچھ لوگوں نے اعتراض کیا ہے۔ یہ لوگ افسانے کی زبان اور شاعری کی زبان کا فرق نہیں جانتے۔ افسانے میں شعریت ہوتی ہے، مگر افسانے کی زبان شاعرانہ زبان نہیں ہونی چاہیے۔ یہ افسانے کے موضوع، موقع اور محل کے مطابق ہونی چاہیے اور اگر زبان اور بیان میں ہم آہنگی ہے تو اس سے ایک شعریت بھی پیدا ہو جاتی ہے لیکن یہ فارم کی شعریت ہے، اندازِ گل افشانیِ گفتار سے اس کا تعلق نہیں ہے۔

بیدی نے اپنے افسانے کو جھوٹ سچ کہا ہے۔ اعترافِ گناہ میں کہتے ہیں کہ "سچ سننے کی تاب کس میں ہے۔ باپ روزاریو! نہیں میں سچ نہ بولوں گا یا ایسا سچ بولوں گا جو آپ کے سچ سے ارفع ہو۔ یعنی اس میں جھوٹ کی حسین سی آمیزش ہو۔" اس سے ملتی جلتی بات کو ایک مغربی نقاد نے ۱۹۴۳ء میں اس طرح کہا تھا کہ "بہت زیادہ قریب ہونا، ایسا معلوم ہوتا ہے، ادب میں بہت زیادہ دور رہنے کے مقابلے میں زیادہ مہلک ہے، کیونکہ تخلیق کار کے لیے یہ بہتر ہے کہ وہ تخیل

سے کام لے، بجائے اس کے کہ وہ جذبے سے مغلوب ہو جائے۔" تخیل سے کام لینے اور سچ میں ایک جھوٹ کی حسین آمیزش میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ صرف سچ خالص سونا ہے جس سے اچھا زیور نہیں بنایا جاسکتا، سونے میں کچھ میل ضروری ہے۔ اس میل سے اس میں وہ حسن پیدا ہوتا ہے جو فارم کا ہے، جو فن کا ہے اور جو نظر کا ہے، اور نظریے کا ہے۔

"صرف ایک سگرٹ" نہ صرف بیدی کے فن کی بہت اچھی نمائندگی کرتی ہے، بلکہ بیدی کی بعض ایسی خصوصیات کو نمایاں کرتی ہے جن کی طرف عام طور پر پڑھنے والوں اور نقادوں کی نظر نہیں گئی۔ یہ ایک بوڑھے، سنت رام کی کہانی ہے۔ اردو میں جوانوں، خصوصاً جوان عورتوں کی نفسیات پر کہانیاں خاصی تعداد میں مل جائیں گی اور محبوبہ کی آرائشِ خم کاکل اور عاشق کے اندیشہ ہائے دور دراز کی داستان تو خاصی عام ہے، لیکن گھریلو زندگی، اس کے اُتار چڑھاؤ، عورت کا بیوی اور ماں کا روپ، بچّوں کی معصومیت اور اس معصومیت کے رمز وایما اور پھر بوڑھوں کی نفسیات جب قویٰ مضمحل ہو جاتے ہیں مگر دل کچھ اور جوان ہوتا ہے، جب دنیا اس سے بیزار یا بے نیاز ہونے لگتی ہے مگر وہ اس سے کچھ اور لگاؤ محسوس کرتا ہے، جب اس کے عقائد، رشتوں اور معاملات کی مضبوط دیواروں میں رخنے پڑتے ہیں، جب وہ محبت چاہتا ہے اور اُسے اجنبیت ملتی ہے، جب دیکھتے دیکھتے اس کے بنائے ہوئے قلعے، اس کی پناہ گاہیں اور اس کے رنگ محل کھنڈر ہونے لگتے ہیں، کم ہی نظر آتے ہیں۔ پریم چند اور ترقی پسند تحریک کا یہ کارنامہ ہے کہ اس نے رومانی عشرت گاہوں اور جادو کے دریچوں کی جگہ عام معروف، زندگی کے جبر کو اٹھانے والی اور اُس میں اپنے لیے راستہ تلاش کرنے والی مخلوق کی عکّاسی کی۔ مگر پریم چند معلّم فن کار تھے اور "ہے" پر "چاہیے" کو ترجیح دیتے تھے لیکن "ہے" کی جھلک بھی اُن کے یہاں مل جاتی ہے۔ ترقی پسند تحریک میں حقیقت نگاری ایک فارمولے کے مطابق تھی۔ اُسے سماجی انسان سے غرض تھی، فرد اور اس کی شخصیت کے پیچ و خم سے چنداں سروکار نہ تھا۔ پھر یہ افسانہ سماجی انسان کے ایک خاص پہلو یعنی سیاست سے زیادہ غرض رکھتا تھا۔ ادب میں سیاست کی بھی اتنی ہی گنجائش ہے جتنی فلسفے یا مذہب یا اخلاق کی، مگر ادب کا طریقہ کار، سوال کرنے، سوالیہ نشان بنانے، مسئلے پیش کرنے سے زیادہ سروکار رکھتا ہے۔ جواب یا حل سے کم، اور سیاست یا فلسفے یا مذہب کو حل کی فکر ہوتی ہے۔ فن کی مخصوص بصیرت آزاد ہوتی ہے، اُسے کسی فلسفے یا نظریے میں مکمل طور پر مقیّد نہیں کیا جاسکتا۔ نیز فلسفے یا نظریے کا

میں فن کی ادھوری نمائندگی کرتا ہے۔

بیدی کی حقیقت نگاری کو میں نفسیاتی حقیقت نگاری کہوں گا۔ اس میں عمل یا روداد کا قصہ زیادہ نہیں ہوتا، لیکن ذہن میں بہت کچھ ہوتا رہتا ہے اور بیدی ہر عمل سے اس کے ذہنی اور نفسیاتی پس منظر تک اور اس پس منظر سے پھر عمل تک سفر کرتے رہتے ہیں۔ ان کے افسانے منٹو کے افسانوں کی طرح ترشے ہوئے نہیں ہوتے، نہ کرشن چندر کے افسانوں کی طرح صاف شفاف۔ ان میں کہانی، کردار، ان کا عمل اور ردِّ عمل، کہانی نگار کے تبصرے سب اس طرح رل مل جاتے ہیں کہ روشنی اور دھندلکے دونوں کا بیک وقت احساس ہوتا ہے، جس طرح پو پھٹتے وقت یا شام کی بڑھتی ہوئی تاریکی میں ہوتا ہے۔ منٹو نے کہا تھا کہ افسانہ خود اس سے اپنے آپ کو لکھواتا ہے، وہ صرف آخری فقرہ لکھتا ہے۔ بیدی برابر اپنی تحریر کو انڈر لائن کرتے جاتے ہیں، مگر انھیں اس ہنر میں اتنی مہارت حاصل ہے کہ ان کے یہ خط کشیدہ فقرے، روداد یا کہانی کے دائرے کو پھیلاتے اور اسے ایک نیا بُعد یا DIMENSION عطا کرتے ہیں پھر بیدی کے یہاں تعلیم یا تلقین یا وعظ سرے سے نہیں ہے، پورے افسانے کو پڑھنے کے بعد ایک بصیرت ضرور حاصل ہوتی ہے۔ زندگی کے اتھاہ سمندر سے کچھ موتی ضرور ملتے ہیں، یہ سیدھے سادے معاملات، روزمرّہ کے اشخاص، روزمرّہ کے واقعات، عام خوشیاں اور غم، ایک نئی آب و تاب، ایک نئی معنویت سے آتے ہیں۔

بظاہر صرف ایک سگرٹ ایک بوڑھے، اس کی سگرٹ کی طلب، بیوی اور لڑکے سے اس کے تعلقات، اس کی زود رنجی، اس کے بڑھتے ہوئے احساسِ تنہائی، دفتر کی ٹائپسٹ لڑکی ڈولی، ایک غلط فہمی کا بادل چھٹ جانے کے بعد بیٹے کے لیے محبّت کا جاگ اٹھنا اور اس جذباتی طوفان کے گزر جانے کے بعد سکون اور روحانی طمانیت کے گرد گھومتا ہے، مگر بیدی نے اس افسانے میں چند واقعات ہی بیان نہیں کیے ہیں، بلکہ ایک خاندان کی جو ہمارے لیے نیا نہیں ہے، ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی تصویر کھینچ دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ افسانہ چند افراد کے تجربات کا عکس نہیں رہتا، زندگی کے پیچ و خم کا ایک ایسا مرقع بن جاتا ہے جو ہمیں حقائق سے آنکھیں چار کرنے کا نیا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ یہ ہندوستان مشترک خاندان کی ایک ایسی تصویر ہے جو اپنی آفاقیت کے لیے ایک انفرادیت کی مرہونِ منّت ہے۔

سنت رام بوڑھا ہے۔ اس کی بیوی اُس کے لیے دھوبن ہو گئی ہے کیونکہ وہ سارے کپڑے

گھر میں ہی دھوتی ہے اور تھک جاتی ہے تو سب سے لڑتی ہے۔ پھر وہ رات کو سونے سے پہلے اپنا بدن دبواتی ہے اور دوسروں کا بدن دبانے کے لیے بھی ہمیشہ تیار رہتی ہے۔ اس کی شادی شدہ لڑکی ہے جو سسرال سے آئی ہے اور ایسی بے خبر سو رہی ہے جیسے اس کا کوئی جہان میں نہ ہو۔ اس لڑکی کا بچّہ ہے جو ماں کے گلے میں بانہہ ڈال کر سو رہا ہے اور جب ذرا نیند کھلتی ہے تو ماں کے کان مسلنے لگتا ہے۔ بڑا لڑکا پال ہے۔ جو سنت رام کی اس سے محبّت کی وجہ سے ایک مسئلہ بن گیا ہے۔ سنت رام اس سے محبت بھی کرتا ہے اور اس سے ڈرتا بھی ہے۔ سنت رام سگرٹ کا عادی ہے اور اس کا بیٹا پال اُس کے ساتھ شراب کا بھی۔ سنت رام کی بیوی کو سگرٹ اور شراب دونوں سے نفرت ہے۔ وہ پرانے خیال کی عورت ہے وہ شوہر کو برابر طعنے دیتی رہتی ہے اور لڑکے کو قابو میں رکھنا چاہتی ہے۔ ان پڑھ اور بے زبان ہونے کے ساتھ محنتی اور صفائی پسند ہے، اس لیے اس کی نیگنگ اور نصیحت کی بڑی حد تک تلافی ہو جاتی ہے۔ دھوبن پر تو شاید مینو پاز چلا آیا ہے۔ مگر سنت رام کا تعارف بیدی نے چند جملوں میں اس طرح کرایا ہے کہ نہ صرف اس کا کردار روشن ہو جاتا ہے، بلکہ کہانی کی پوری معنویت کا اشاریہ بن جاتا ہے:

> "سنت رام پر وہ وقت چلا آیا تھا جب کہ جوانی ایک بار پھر عود کر آتی ہے آدمی کئی بار بدنامی سے بال بال بچتا ہے، پہلے کی سی طاقت کے ساتھ شعور اور تجربہ بھی شامل ہو جاتے ہیں اور ایک پختگی اور رسیدگی پا جانے سے انسان خود ہی اپنے آپ میں تعفن پیدا کر لیتا ہے اور تھوڑے پانی والے پوکھر کی کیچ میں بھینس کی طرح لوٹنے لگتا ہے۔ یا غالبًا اس کی وجہ بھی وہی گھاٹا تھی جو سنت رام نے اپنے کاروبار میں کھایا تھا اور مالی طور پر اپنے آپ کو غیر محفوظ پانے کا احساس محبّت میں غیر محفوظ ہونے کے احساس میں بدل گیا تھا۔"

سنت رام بوڑھا ہو رہا ہے۔ وہ ایک بہت بڑی ایڈورٹائزنگ ایجنسی کا مالک ہے اور کاروبار میں گھاٹے نے اس کے اندر غیر محفوظیت کا احساس پیدا کر دیا ہے جسے وہ دم دلاسے دے کر بہلاتا رہتا ہے۔ یہ غیر محفوظیت اسے ڈولی کے چوری کے بوسے کی طرف لے جاتی ہے کیونکہ جب گھر میں ہونٹ چرا لیے جائیں تو مرد ان کی تلاش میں "ان ہونٹوں پر اپنے ہونٹ جا رکھتے ہیں جن پہ سوائے نجاست کے کچھ اور نہیں ہوتا۔"

بیدی کے یہاں جنس پر بہت کچھ کہا گیا ہے۔ بیدی نے ایک طرح اپنی صفائی بھی کر دی

ہے کہ وہ جنس پر ایک ذمّے داری کے احساس کے ساتھ لکھتے ہیں۔ انھوں نے اس افسانے میں ایک جگہ سنت رام کی سوچ بیان کرتے ہوئے لکھا ہے "آج کل ہماری معاشرت میں ایک نئی چیز آگئی ہے جسے گڈ ٹائم کہتے ہیں۔ لیکن مرد اور عورت میں جو بنیادی فرق ہے اسے تم مت بھولنا مرد پہ کوئی ذمّہ داری نہیں بشرطیکہ وہ اپنے اخلاق، اپنی تہذیب سے اسے قبول نہ کرے، لیکن عورت پر بہت ہے کیونکہ بچّہ اسے اٹھانا پڑتا ہے۔ اس لیے دنیا بھر میں عورتیں نہ صرف قدامت پرست ہیں بلکہ ان سے تقاضا کیا جاتا ہے، قدامت پرستی کا اور یہ ٹھیک ہے۔ انھیں اپنے آپ کو ایسے مرد کے حوالے نہیں کرنا چاہیے، جو اس کی اور اس کے بچّوں کی ذمّہ داری قبول نہ کرے۔" آگے چل کر پال کو یاد کرتے ہوئے پھر سنت رام سوچتا ہے "جنسی فعل ایک بہت بڑی ذمّے داری کی چیز ہے اس میں کوئی سی بھی غلطی پوری زندگی پر چھا سکتی ہے۔ اسی لیے تو مرد عورت کے بیچ محبت اور شادی کی چار دیواری کا تحفظ لازمی ہے۔" لیکن بیدی کے یہاں لڑکوں اور لڑکیوں کے یہاں جنسی رویّے کے فرق کو بھی تسلیم کیا گیا ہے۔ اسی خود کلامی میں لکھتے ہیں "جہاں اس محلّے کے دوسرے بچوں نے بدعنوانیاں کیں، وہاں میرے بچّوں نے نہیں۔ کم از کم لڑکیوں نے نہیں۔" مگر یہ واقعہ ہے کہ بیدی کے یہاں جنس ارتعاش پیدا کرنے یا مرتعش ہونے کے لیے نہیں ہے۔ لاجونتی میں، عورت عورت رہنا چاہتی ہے، دیوی نہیں، کیونکہ عورت دیوی بھی ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے مگر دیوی عورت نہیں صرف دیوی ہوتی ہے۔ کلیانی میں بھی جہاں بیدی خاصے کھُل کھیلے ہیں، اس طوائف کی داستان ہے جس کے پٹے ہوئے مار کھاتے چہرے پر بچّے کو دکھاتے ہوتے روشنی دوڑ جاتی ہے۔ اس سے پہلے بَبل میں نیم عریاں سیتا مصری کے بچّے کو جب وہ درباری لال سے ڈر کر رونے لگتا ہے، نیم عریاں ہونے کے باوجود، چھاتی سے لگا لیتی ہے۔ وہ درباری کو دنیا کا اسفل ترین آدمی سمجھتی ہے جس نے اس کام کے لیے ایک معصوم بچّے کو استعمال کرنے سے بھی دریغ نہیں کیا۔ وہ ایک طرف کھڑی ہے۔ بچّے کے ساتھ جو عورت سے ماں کا لاینفک حصّہ ہے۔" یعنی بیدی عورت میں ماں کے جذبے کو برابر ملحوظ رکھتے ہیں اور اس کی عکّاسی انھوں نے بھرپور انداز سے کی ہے گو وہ جسم کے اسرار و رموز اور جسم میں روح کی جوت اور انسان کی اس طرح تکمیل کو جانتے اور مانتے ہیں۔ جنس کے معاملے میں ہمارے یہاں آج بھی خاصی منافقت عام ہے۔ منٹو نے اس طرف اشارہ بھی کیا ہے۔ جنس کے جذبے کی مصوّری اور فحاشی میں فرق ہے۔ لارنس کے LADY CHATTERLY'S LOVER سے

زیادہ جنسی معاملات کا بیان کہاں ہوگا۔ مگر اس کے پیچھے جو سنجیدہ مقصد ہے، اسے صرف نقادوں نے ہی نہیں عدالت نے بھی تسلیم کیا ہے۔ بیدی کے یہاں عام طور پر جنس کے حقائق اور جسم کے اسرار کا بیان ایک سنجیدہ مقصد رکھتا ہے اور لذت کے بجائے ایک معرفت کا حامل ہے۔

سنت رام جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ بڑی تہہ دار شخصیت رکھتا ہے۔ اس میں ایک عمومیت ہے اور ایک انفرادیت۔ وہ بوڑھا ہو رہا ہے۔ زود حس اور زود رنج ہوتا جاتا ہے، ذرا سی طلب اسے بے قرار کر دیتی ہے۔ اس کی سوچ کاروباری ہے، مگر اسے پیار کی ضرورت شدید ہے۔ جو اپنے آپ کو جدید دور کا آدمی سمجھتا ہے مگر دراصل جدید نہیں ورنہ یہ نہ سوچتا کہ اس کا لڑکا پال "آج کل کے زمانے کا لڑکا تھا اور صرف اس شخص کی عزت کر سکتا تھا۔ جس کے پاس پیسہ ہو یا اس کے ڈھیر سارے پیسے بنانے، بلڈنگیں کھڑی کرنے اور امپالا کار خریدنے کا امکان ہو؟ حالانکہ اس پال کے لیے جب ایک امیر باپ کی اکلوتی بیٹی سے رشتے کی بات چلی تھی تو اس نے یہ کہہ کر انکار کر دیا تھا کہ دس سال مجھے آپ کے چکر سے نکلنے میں لگے ہیں۔ پیا! آپ چاہتے ہیں میں اور دس سال ایک امیر کی لڑکی کے چکر سے نکلنے میں گزار دوں۔"

سنت رام کے جذباتی طوفان کی وجہ یہ ہے کہ اس نے طلب سے مجبور ہو کر اور اپنے پاس سگرٹ نہ ہونے کی وجہ سے پال کے پیکٹ میں سے جس میں صرف دو سگرٹ تھے ایک سگرٹ پی لیا اور چونکہ وہ اندر سے پال سے ڈرتا تھا اس لیے پال کی خاموشی سے اس نے کچھ اور معنی لیے اور اسے خیال ہوا کہ شاید وہ گھر چھوڑ کر جانے والا ہے۔ بیٹے سے محبت اور اس سے خوف، اس پر فخر اور اس پر غصّے کی ساری کیفیات بیدی نے بڑی چابکدستی سے بیان کی ہیں۔ ماں اور بیٹے کی لڑائی جو پال کی خفگی کی اصل وجہ تھی، سنت رام کے نزدیک پال کے گھر چھوڑ کر چلے جانے کا بہانہ تھی، اصل وجہ پیکٹ میں ایک ہی سگرٹ پانے کی تھی کیونکہ دوسرا سنت رام نے طلب کی جھونک میں پی لیا تھا۔ اس وجہ سے سنت رام نے ڈولی کے بھائی کے ذریعہ سے اسٹیٹ ایکسپریس کا ایک کارٹن منگوایا اس دن پال جلدی گھر لوٹ آیا اور باپ کے لیے رشین سوبرائن کا ایک پیکٹ لایا، مگر سنت رام نے جو ہزاروں وسوسوں کا شکار تھا اس سیدھے سادے محبت کے جذبے کو اپنی توہین سمجھا کیونکہ اسے تو دینا آتا تھا، لینا وہ جانتا ہی نہ تھا۔ اس کے نزدیک محبّت اور پیار کا صرف یہی ایک طریقہ تھا۔ چنانچہ اس نے

پورا پیکٹ پال کے منھ پر کھینچ مارا اور غصّے میں اول فول بکنے لگا۔ تب جاکر اس پر یہ راز کھلا کہ بیٹے کو تو یہ پتہ ہی نہ تھا کہ باپ نے اس کے سگرٹوں میں سے ایک پی لیا ہے۔

جب یہ طوفان گزر جاتا ہے تو دوسرے دن وہ حسبِ معمول چار بجے صبح اٹھتا ہے اور اپنے بچّوں کے کمرے میں چلا جاتا ہے۔ اس وقت ہلکی سی مدّھم روشنی میں وہ سب فرشتے معلوم ہوتے ہیں ایک سے ایک حسین اور خوبصورت اور خوشبودار۔ اور پھر وہ اسٹیٹ اکسپریس کا کارٹن بیٹے کے سرہانے رکھ دیتا ہے اور ہلکا اور مطمئن اور شاداب ہو کر پوجا کے کمرے کی طرف چل دیتا ہے۔ بیدی کا سنت رام ظاہر ہے کہ ایک COMPOSITE کردار ہے مگر اس میں کچھ خصوصیات کے ساتھ جو ایک کاروباری ذہن کی غمّاز ہیں بوڑھے آدمیوں کی محبّت کی خواہش، ان کا یہ احساس کہ کوئی انھیں سمجھتا نہیں، بچّوں سے ان کی محبت اور اس محبت میں مالکانہ جذبہ، ان کا سریع الاحساس ہونا اور ان کی زود رنجی، ان کے یہاں غیر محفوظیت کا احساس، جو ایک جنسی ابال میں بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی منطق جو پرانی ہے مگر ان کے نزدیک برحق، ان کے یہاں اپنے لائف اسٹائل پر اصرار اور دوسروں کے لائف اسٹائل خصوصاً نئی نسل کے لائف اسٹائل کو سمجھ نہ سکنے کی کمزوری، ان کی سوچ کی ایک سی رو، جس میں کسی پیچ وخم کی گنجائش نہیں، ان کی خودغرضی اور اپنے کو عقلِ کل سمجھنے کی عادت اور ان سب باتوں کے باوجود ان کی محبّت اور نفرت اور عادت کی چاکری، انھیں ہیومن اور قابلِ رحم ہی نہیں ایک جیتا جاگتا ٹائپ بنا دیتی ہے۔ بیدی نے سنت رام میں اُردو افسانے کو ایک غیر فانی کردار دیا ہے۔

اور دھوبن جو بے وقوف ہے اور ان پڑھ، جو کچھ نہیں جانتی اور کچھ نہیں جاننا چاہتی، ظالم معلوم ہوتی ہے، مگر مظلوم بھی ہے۔ جب وہ کہتی ہے "پہلے یتیم بھائی بہنوں کے سلسلے میں مجھے ڈانٹتے، لڑتے، جھگڑتے رہے میرے ساتھ۔ پھر دوست مجھ پر لاد دیے۔ ایک ہاتھ سے بچّہ کھلا رہی ہوں اور دوسرے سے روٹیاں پکا رہی ہوں ان چرکٹوں کے لیے۔ اب قصائی اولاد کے حوالے کر دیا۔ اتنی چھوٹ دے دی پیسے کپڑے کی جس سے وہ نالائق نکل آئے سب کے سب۔ اور اب بیٹے کی یہ ہمّت کہ وہ تمھارے ہوتے ہوتے مجھے آنکھیں دکھائے۔"
یہ ایک عام گھرانے کی کیسی جیتی جاگتی تصویر ہے، جس میں قصور مرد کا مزدور ہوتا ہے، مگر عورت جب بیٹے سے ناراض ہوتی ہے تو سارا قصور مرد کے سر تھوپ دیتی ہے۔

بیدی کی مردانگی کا یہ ثبوت ہے کہ انھوں نے زندگی کے حقائق سے آنکھیں چار کی ہیں انھوں نے خوب و ناخوب، سیاہ و سفید، استحصال کرنے والے اور استحصال ہونے والے، ظالم اور مظلوم، طاقت ور اور کمزور کے خانے نہیں بنائے اور آدمیوں کو فرقوں میں نہیں بانٹا۔ ایک اعتراف کے آخر میں انھوں نے لکھا ہے: "مجھے خدا کی اس بے صفتی سے بے حد محبت ہے کیونکہ اس کی اس صفت سے ہم جو کہانیاں لکھتے ہیں اور تصویریں بناتے ہیں اپنے لیے گنجائش پاتے ہیں۔ جیسے ہم بھی اپنے طریقے سے چھوٹے چھوٹے خدا ہیں۔" آگے چل کر لکھا ہے: "قادر روزاریو! میں اپنی اس آگہی سے کبھی خود ہی متوحش ہو اٹھتا ہوں۔ آپ اندازہ کیجیے۔ وہ آدمی کیسے زندہ رہ سکتا ہے جسے اپنی روح کے اندھیرے میں ایک ساتھ لاکھوں، کروڑوں آوازیں سنائی دیں، جو اس قدر لطیف ہو جائے کہ خود کو بھی ڈھونڈھنے پر نہ پا سکے۔ جب آگہی آتی ہے تو آپ اپنی ذات میں ہزاروں معجزے ہوتے دیکھتے ہیں۔ دنیا کی ہر کثیف و لطیف چیز کا رشتہ سمجھ لیتے ہیں اور جب لکھنے بیٹھتے ہیں تو ایک بے بضاعت سی چیونٹی بھی استعارہ بدوش آپ کے سامنے چلی آتی ہے۔"

بیدی کے یہاں فرد کی نفسیات کا ہی بے مثل بیان نہیں، ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے، گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھرپور ہوتا ہے جو کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے۔ بیدی نے ان مردوں، عورتوں، بچوں، بوڑھوں کا ایک نگار خانہ ہمیں دیا ہے جو فرشتے یا شیطان نہیں، انسان ہیں، جن کے یہاں کمزوریاں ہیں اور جن کے یہاں ایک طاقت کا بھی احساس ہوتا ہے جو جسم رکھتے ہیں اور اس کے آزار سے واقف ہیں مگر جو جسم سے روح کے راگ کو سننے کے قابل ہوتے ہیں، سرد روحانیت کے شکار نہیں۔ بیدی کی زبان کہیں کہیں کھردری اور ناہموار معلوم ہوتی ہے، مگر وہ ان کے خیالات کا بوجھ اٹھانے پر قادر ہے اور جا بجا گہرے بلیغ فقروں کے ذریعہ سے اپنی فتح کو ظاہر کرتی ہے، بیدی کے یہاں ایک ظرافت کی حس جو ان کی سوچ اور ان کی نظر دونوں کو ایک انفرادیت عطا کرتی ہے، زندگی اور اس کے چلتے پھرتے سایوں کو ایک قد و قامت، ایک روپ عطا کرتی ہے۔ وہ آج کے انسان کے عارف ہیں اور ان کی معرفت کے ذریعہ سے اردو افسانے کو گہرائی اور برگزیدگی ملی ہے۔ انھوں نے ہمیں کئی غیر فانی کردار دیے ہیں اور ان میں لاجونتی اور راندو اور رانو کے ساتھ سنت رام کا نام بھی ضرور لیا جائے گا — انھوں نے صرف پنجاب کی فضا

اور اس کے گرم لہو کی پکار ہی قلم بند نہیں کی، ہندوستان کے اساطیر کا عطر بھی کھینچ لیا ہے اور اس لحاظ سے وہ اپنے ہم عصروں سے زیادہ ہندوستانیت رکھتے ہیں۔ پریم چند سے اردو افسانے کو ہندوستانیت عطا کرنے کا جو کام شروع ہوا تھا، اسے بیدی نے بہت آگے بڑھایا ہے اور کہانی کہنے کے فن کو بھی۔

اور یہ بھی ہے کہ بیدی کے یہاں اس نئے ہندوستان کی بھی جھلک ملتی ہے جو ایک طرف جدید کاری MODERNISATION کا مارا ہوا ہے اور دوسری طرف اپنے ماضی سے بھی آزاد نہیں ہوا۔ ان کے نئے افراد کے سر پہ پرانے پن کا آسیب بھی ہے اور وہ اس آسیب سے چھٹکارا پانے کی کوشش بھی کر رہے ہیں۔ بیدی اس مہابھارت کے خاموش تماشائی ہی نہیں ہیں، وہ اپنے کرداروں کے ذریعہ سے اور ان کی رنگا رنگی اور تہہ داری کے ذریعہ سے، ایک بہتر روحانی اور ذہنی زندگی کے علمبردار بھی ہیں۔ مگر وہ اپنی بصیرت کو فن میں ڈھالنے پر قادر ہیں، اس کے اشتہارچی اور ڈھنڈورچی نہیں ہیں۔ ان کے یہاں کرشن چندر کی شیرینی اور منٹو کی تلخی کے بجائے مزاج کی جس کی وجہ سے ایک ایسی چاشنی ہے جس میں تلخ، ترش اور شیریں سب مل جل کر ایک خاص چاشنی بن جاتے ہیں۔ یہ زندگی کی چاشنی ہے۔ ان کی کہانیاں قصہ پن رکھتی ہیں مگر وہ قصے کے حدود کو پھیلا کر اسے نفسیاتی اور ذہنی اتار چڑھاؤ کی لطیف چاندنی بنا سکتے ہیں۔ انھوں نے اگرچہ وہ جدید کہانی نہیں لکھی جو کہانی پن سے آزاد ہے، مگر کہانی کی چھوٹی سی دنیا میں انھوں نے کتنی ہی اور دنیائیں آباد کر کے، اسے ایک جامِ جہاں نما ضرور بنا دیا ہے۔

باقر مہدی

راجندر سنگھ بیدی ــــ بھولا سے ببّل تک

ورجینا ولف نے اپنے ایک تبصرے میں کہانی کی یوں تعریف کی تھی۔

"کہانی ایک عورت ہے۔ایک ایسی عورت جس نے ـــــ نہ جانے کیسے اپنے کو مصیبت میں مبتلا کر رکھا ہے۔اکثر یہ خیال اس کے چاہنے والوں کے ذہن میں آتا ہے۔"

راجندر سنگھ بیدی کی کہانیاں پڑھتے وقت اس خیال میں تھوڑا سا اضافہ کرنا چاہیے۔"نہ جانے" سے پہلے "جانتے ہوئے" کا ٹکڑا اور بھی معنی خیز بن جاتا ہے۔یہ بات یوں بھی صحیح معلوم ہوتی ہے اس لیے کہ جب بھی" اصلی کہانی" کا آغاز ہوا ہوگا تو انجام کو جانتے ہوئے "بے خبری" کے جذبے نے اس میں کہانی پن کا "طلسم" پیدا کر دیا ہوگا۔جب ہی تو "شجرِ ممنوع" کے پھل کھائے گئے اس طرح دنیا پر "آدمی" نے پہلا قدم جنت ہی میں رکھ دیا تھا۔اس "پہلی کہانی" کی کتنی ہی داستانیں ملتی ہیں اور ان میں قدرِ مشترک اس جذبے کی تفسیر ہے کہ "جانتے ہوئے نہ جانے کیسے ـــــ" اور یہیں سے کہانی شروع ہو جاتی ہے۔

بیدی نے جب اپنی افسانہ نگاری کا آغاز کیا تھا تو اس وقت اردو میں گنتی کی چند اچھی کہانیاں تھیں اور یہ ایک نئے فن کار کے لیے سب سے اچھی تخلیقی فضا تھی۔جس میں وہ اپنی پسند کے نقش و نگار بنا سکتا تھا۔کیونکہ مقابلہ نہ ہونے کے برابر تھا۔نقادوں کے تیز قلم اپنی نوک زبان پر دھار کے آنے کے خیال تک سے غافل تھے۔ٹیگور اور پریم چند ہندوستانی ادب کے دو مشہور پرچم فضا میں لہرا رہے تھے۔زندگی اور ادب کے تعلق پر بحث کا آغاز اختر رائے پوری کے پہلے طویل مقالے سے شروع ہو گیا تھا۔دوسری طرف سیاسی معنوں میں قومی آزادی کی جدوجہد

آگے کی طرف بڑھ رہی تھی۔ رنگارنگ سماجی، سیاسی اور ادبی پس منظر میں اُردو کے نئے افسانے کی داغ بیل پڑ گئی تھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریزی افسانہ نگاروں (خاص کر ناول نگاروں) کے اثرات کے ساتھ ساتھ روسی افسانہ نگاروں کا اثر بھی شامل ہو رہا تھا۔ بیدی نے یہ سب کچھ دیکھا، مشہور کتابیں پڑھیں اور اپنی زندگی کے روز و شب میں ایک فن کار کی حیثیت سے سوچا کہ "میں کیا کروں" یہ سوال چیخوف کو بھی پریشان رکھتا تھا (ملاحظہ ہو تھامس من کا مضمون جو نوبل پرائز یافتہ مصنفین کے مضامین کے مجموعہ میں شامل ہے) اتنے بے شمار اور اہم موضوعات سے نظریں ہٹا کر انھوں نے اپنے چاروں طرف نظر ڈالی تو انھیں خیال آیا کہ " میں اپنے قریب ہی کے بارے میں لکھوں گا" اور یہ سوچ کر جو انھوں نے طے کیا تھا وہ اس پر آج تک قائم ہیں۔ مگر حقیقت نگاری کے انتخاب کے ساتھ انھوں نے اپنے تخیلی نقطۂ نگاہ کو بھی چُن لیا۔ اس کا ذکر انھوں نے خود گرہن کے دیباچے میں کیا ہے۔

"لکھنے سے پہلے میرے ذہن میں نفسِ مضمون کا محض ظاہری پہلو ہوتا ہے۔ یہاں تک تو مشاہدے کا تعلق تھا۔ اس کے بعد میرے تخیل نے طنز کی صورت میں ایک باطنی پہلو تلاش کر لیا۔ ذہن اور تحریر دونوں آپس میں یوں گھل مل گئے کہ مجموعی طور پر ایک تاثر کی صورت اختیار کر لی۔ علیٰ ہٰذا القیاس !۔" (۱۰ مارچ ۱۹۴۲ء)

اس طرح بیدی نے اپنی حقیقت نگاری کو شروع سے "نیچرل ازم" سے بچائے رکھا یہی نہیں بلکہ ایک اچھے فن کار کی طرح اپنے فن کی بنیاد مشاہدے اور تخیل کے سنگم پر رکھی اور یہ رویہ شعوری طور سے اختیار کرنا ایک ایسے دور میں جبکہ حقیقت نگاری "نیچرل ازم" کے دائرے میں مقید تھی یقیناً ایک جرأت سے کم نہیں تھا۔ اس وقت حُبِّ وطن کے نام پر جو ادب تخلیق ہوا تھا اس کے پیشِ نظر بیدی نے اپنے افسانوں کا مرکز جانی بوجھی چیزیں، دیکھے بھالے ہوئے لوگ محسوس کیے جذبات کو قرار دیا۔ ظاہر ہے آج حُبِّ وطن اور اس دور کا بیشتر ادب محض تاریخی حیثیت رکھتا ہے۔ وقت کے نقاد نے اکثر کو رد کر دیا ہے (یہ الگ بات ہے کہ سردار جعفری کا ترقی پسند ادب اسی کو اچھا ادب سمجھتا ہے)۔

اس کے علاوہ جس تحریک نے اردو ادب میں سب سے زیادہ غلغلہ اٹھایا یعنی ترقی پسند تحریک اس میں بھی بیدی ضم ہو کر نہیں رہ گئے۔ وہ ان فن کاروں میں ہیں جو تحریکوں کے سہارے پروان کبھی نہیں چڑھتے۔ چہ جائے کہ اس کے ہو کر رہ جائیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیدی کے افسانوں

میں اس بھدّی ترقی پسندی کا اظہار تو کجا کہیں شائبہ بھی نہیں ملتا۔ تحریک کے مقاصد کو معقول سمجھتے ہوئے بھی اپنے قلم کو اس کا ترجمان بننے نہ دینا ایک ایسی فن کارانہ انفرادیت کو جنم دیتا ہے جو آرٹ کو اپنے رگ و پے میں محسوس کرتی ہے۔ اسی انفرادیت سے بیدی کے فن کا خمیر اٹھا ہے۔

دانہ و دام میں بیدی کا پہلا افسانہ آج بھی اس انفرادیت کا ہلکا سا اشاریہ معلوم ہوتا ہے۔ "بھولا" ایک ایسے معصوم بچّے کی کہانی ہے جسے کہانیاں سننے کا بڑا شوق ہے۔ اپنی افسانہ نگاری کا آغاز بھی بیدی نے کسی بڑے ڈرامائی انداز یا اہم "موضوع" کو لے کر نہیں کیا تھا بے حد معمولی سی بات میں افسانویت پیدا کرنے کی کوشش نے اس افسانے کو کامیاب بنا دیا تھا۔ بھولا ایک بار اپنے نانا سے دن میں کہانی سنتا ہے اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ دن میں کہانی سنانے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ نانا بھولا کے اصرار پر اسے کہانی سنا دیتے ہیں اور پھر واقعی بھولا کے ماموں راستہ بھول جاتے ہیں اور آخر بھولا سب لوگوں کے سونے کے بعد انھیں ڈھونڈنے جاتا ہے۔ اس طرف گھر والے یہ سمجھتے ہیں کہ اسے کوئی اٹھالے گیا ہے۔ مگر کچھ دیر کے بعد وہ اپنے ماموں کے ساتھ گھر میں واپس آجاتا ہے یہ ایک بچّے کے بھولے پن کی کہانی نہیں ہے بلکہ انسان کی اُس بنیادی خوبی کی کہانی بن جاتی ہے جو "بھٹکے ہوئے" کو راہ دکھانے میں مضمر ہے۔

دانہ و دام کی بیشتر کہانیوں میں "بچّہ" کسی کسی رُوپ میں ہر جگہ موجود ہے اس کا سایہ تو کتنے ہی بڑے عمر کے کرداروں پر بھی پڑتا ہے۔ بیدی نے بچّے کو اپنی کہانیوں کا اہم جزو بنا کر اس کو ایک سمبل کی طرح استعمال کیا ہے جو سب سے اچھی طرح ان کی کہانی بَبل میں ملتا ہے۔ (جس کا ذکر آخر میں آئے گا)

"من کی من میں" کا کردار مادھو بھی ایک بڑا بچّہ ہے اس کے بارے میں افسانہ نگار کا کہنا ہے کہ ——

> "تمھارا باپ ایک سو بیالیس گھنڈیوں والا جال لے کر رام تلائی یا شاہ بلور کے جوہڑ میں مچھلیاں پکڑنے گیا۔ وہاں نہ مچھلی تھی نہ کچھوا، صرف جونکیں تھیں۔ ایک ننھا سا بینڈک عمر و جولاہے کے گھر کے سامنے روئی کے گالے پر آرام سے بیٹھا ہوا تھا۔ برسات کی خوشی میں گا رہا تھا۔ وہ تمھیں تھے۔ تمھارا باپ تمھیں اٹھا لایا اور ہم نے پال لیا۔"

اور یہی مادھو اپنی معصومیت کی وجہ سے بڑا ہو کر گاؤں والوں کے مذاق کا نشانہ بنا رہتا

ہے۔ یوں بھی سیدھے سادے اور شریف دشرافت کے معنوں میں، اکثر اپنی انھیں خوبیاں یا خصوصیات کی وجہ سے لوگوں کے "جذبۂ احساس جرم" کا ہدف بنتے رہتے ہیں اور جب مادھو کا لوگ مذاق اڑاتے ہوئے کہتے۔

"کبھو بھی مادھو— من کی من میں رہی" تو وہ بھی "ہاں" میں جواب دے کر رہ جاتا۔ مگر اس کی معمولی شخصیت میں ایک اور خوبی کا پہلو تھا۔ وہ دوسروں کے کام کر کے خوش ہوتا تھا اور اس کی بیوی کلکارنی اسی لیے خفا رہتی تھی۔ اور جب مادھو گلاب گڑھ میں ایک بیوہ امبو کی مدد کرنا شروع کرتا ہے تو لوگوں کو اس "قصے" میں اور ہی مزا آتا ہے۔ اس کی بیوی بھی بہت خفا ہو جاتی ہے۔ اور وہ ایک تہوار کے موقع پر اپنی بیوی سے بیس روپے لے کر امبو کی مدد کرتا ہے کیونکہ ساہوکار نے اُسے بے حد پریشان کر رکھا ہے ادھر بدگمان بیوی بے حد خفا ہو جاتی ہے اور جب وہ دیر سے رات کو اپنے گاؤں واپس آتا ہے تو وہ دروازہ نہیں کھولتی۔ سخت سردی کی وجہ سے مادھو بیمار پڑ جاتا ہے اور جب پچھتا کر کلکارنی اس کی خدمت شروع کرتی ہے تو وقت آچکا ہے۔ مادھو مر جاتا ہے اور اس کی یہ بات یاد رہ جاتی ہے۔

"کسی بھائی بہن کو دکھی دیکھ کر مجھ سے مدن اور رتی کے سہیلے نہ گائے جاتے ہیں نہ گاتے جائیں گے۔"

یہ انسانی برادری کا جذبہ ہرگز اوپری نہیں بلکہ بیدی کے کردار اس میں رچے بسے ہیں یہی اُن کی زندگی کی جان معلوم ہوتا ہے۔ اصل میں جیساکہ افسانہ نگار کہتا ہے۔ "سماج میں اتنی دیا کہاں کہ جس چیز کو وہ خود دینے سے ہچکچاتی ہے۔ اپنے کسی فرد کو دیتا دیکھے" اسی لیے بیوہ عورت کی مدد کر کے مادھو تو مر جاتا ہے۔ لیکن یہ اثر چھوڑ جاتا ہے کہ اچھے سیدھے لوگوں کی کہانی میں زیادہ پیچ نہ ہوتے بھی ایک ایسا پہلو ہوتا ہے جو متاثر کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔

"گرم کوٹ" بیدی کا بہت مشہور افسانہ ہے۔ یہ تقریباً پچیس سال پہلے لکھا گیا ہے اتنی مدت کے بعد آج اس کو پڑھتے ہوئے خیال آتا ہے کہ اس کی شہرت میں اس "وقت کی رو" سے الگ طرح کی جو حقیقت پسندی ہے وہی سبب بنی ہوگی۔ آج اس کلرک کی کہانی جو گرم کوٹ کے لیے بہت پریشان تھا اپنی ندرت کھو چکی ہے پھر بھی ایک معمولی کلرک کی زندگی کے چکر میں گرفتار شخص کا دلچسپ تجزیہ ہے۔ اس غریب کلرک کے لیے دس روپے ایک "طلسماتی دنیا" کی کلید بن جاتے ہیں اور جب وہ اپنے لیے گرم کوٹ خریدنا چاہتا ہے تو اس سے کہیں زیادہ وہ اپنی شمی

اور بچوں کے لیے چیزیں لانا چاہتا ہے۔ قلیل آمدنی اور اس میں گزر بسر، یہ معمولی مگر اہم مسئلہ ہی اس کی زندگی کا محور بن جاتا ہے۔ اس میں ایک کلرک کا کردار، اس کی خواہشات اور پھر گھر سے دفتر تک کی زندگی والی ذہنیت کے ساتھ بیوی بچوں سے پیار، یہی کردار کلرکوں کا ایک نمائندہ کردار بننے کے بجائے ایک کلرک ہی رہتا ہے اس لیے کہ بیدی نمائندہ کرداروں کی کھوج میں نہیں رہتے۔ بلکہ جیتے جاگتے ایسے کردار پیش کرنے ہی پر قانع ہیں جو اپنی زندگی کے مسائل خود حل کرنے کی فکر میں رہتے ہیں اور اس کش مکش سے اُن کی شخصیت پروان چڑھتی ہے اور کردار کی تعمیر ہوتی ہے۔

"چھوکری کی لوٹ" شادی بیاہ کی رسم پر جہاں طنز کرتی ہے وہاں اِس بات کا اظہار بھی کرتی ہے کہ یہی ہوتا آیا ہے۔ یہی ہوتا رہے گا۔ پرسادی اپنی بہن رتنی سے بہت محبت کرتا ہے۔ وہ اس کی بہن ہی نہیں ہے بلکہ دوست بھی ہے اور جب اس کی شادی ہو جاتی ہے تو وہ تنہا تنہا محسوس کرتا ہے لیکن جب رتنی چند روز کے لیے واپس آتی ہے تو وہ پھر خوش ہو جاتا ہے اور پھر اُس کے جانے کے بعد وہ سمجھتا ہے رتنی اپنی خوشی سے گئی ہے اور لڑکیاں اپنی لوٹ پسند کرتی ہیں۔ اس میں ایک بچے کی اس نفسیاتی کیفیت کا اچھا بیان ہے جو بڑا ہونے سے پہلے اپنے دولہوں کو چھٹتے ہوئے دیکھتا ہے اور پرسادی کی اپنی بہن کا چلا جانا صدمہ سے ایک طرح کی رسم بن جاتا ہے۔ بیدی کی نقاشی، مہین لکیریں، روزمرہ کے رنگ اور معصومانہ فقروں پر مشتمل ہوتی ہے۔ ان فقروں میں جا بجا طنز کی چاشنی اور مزاح کا تیکھا پن ایک دل نشین اثر چھوڑتا ہے۔ ان کی جزئیات نگاری میں یہی خوبی ہے کہ معمولی سی بات سے وہ کہانی کی فضا میں ایسی لرزش پیدا کرتے ہیں کہ ڈرامائی کیفیت آجاتی ہے "کوارنٹین" اس کی ایک مثال ہے۔ اس میں خاکروب بھاگو کا کردار بھی ایک حوصلہ مند انسان کی شخصیت پیش کرتا ہے جو بڑے بڑے مشہور لوگوں میں نہیں ہے۔ اس کردار میں بھی وہی بنیادی جذبہ کارفرما ہے کہ دوسروں کی خدمت ہی زندگی ہے۔ وہ پلیگ سے نہیں ڈرتا، دن رات صفائی کرتا رہتا ہے۔ جہاں ڈاکٹر بھی جاتے ڈرتے ہیں وہاں وہ صرف جاتا ہی نہیں ہے بلکہ مریض کی ہر طرح سے خدمت کرتا ہے۔ اس میں وہ آدمی چھپا ہوا ہے جو بحران اور شدید پریشانی کے عالم میں کبھی کبھی جاگ اٹھتا ہے۔ پھر اچھے اچھے بہادر اس سے چھوٹے نظر آنے لگتے ہیں۔ اِس کہانی میں بیدی نے ایک بڑا ڈرامائی سین بھی رکھا ہے۔ کوارنٹین میں روز کتنے ہی لوگ مرتے تھے اور ان کو ایک ساتھ جلا دیا جاتا تھا۔ ایک بار ایک مریض کو مردہ سمجھ کر پٹرول

چھڑک کر جلایا گیا تو وہ ہاتھ پاؤں مارنے لگا۔ یہ دیکھ کر اسی نو عیسائی ولیم بھاگو نے جلتی ہوئی آگ سے اٹھا لیا۔ اس کا ہاتھ بھی جھلس گیا۔ مگر اس نے پروا نہ کی۔ وہ اپنی یہ روداد جب ڈاکٹر کو سناتا ہے تو ڈاکٹر پوچھتا ہے۔ "پھر کیا ہوا؟"

"بابو جی وہ کوئی بہت شریف آدمی تھا جس کی نیکی اور شریفی (شرافت) سے دنیا کوئی فائدہ نہ اٹھا سکی۔ اتنے درد و کرب کی حالت میں اس نے اپنا جھلسا ہوا چہرہ اوپر اٹھایا اور اپنی مریل سی نگاہ میری نگاہ میں ڈالتے ہوئے اس نے میرا شکریہ ادا کیا"

اور" بابو جی" بھاگو نے اپنی بات جاری رکھتے ہوئے کہا: "اس کے کچھ عرصے بعد وہ اتنا تڑپا اتنا تڑپا کہ آج تک میں نے کسی مریض کو اس طرح جان توڑتے نہیں دیکھا ہوگا۔ اس کے بعد وہ مرگیا۔ کتنا اچھا ہوتا جو میں اسے اسی وقت جل جانے دیتا۔ اسے بچا کر میں نے اسے مزید دکھ سہنے کے لیے زندہ رکھا اور پھر وہ بچا بھی نہیں اب انھیں جلے ہوئے بازوؤں سے میں پھر اسے اسی ڈھیر میں پھینک آیا ہوں"

یہاں بیدی نے اس جذبے کی بے باکانہ ترجمانی کی ہے۔ جس کے دو پہلو ہیں۔ بچانے کا اور اس کا دوسرا رُخ۔ غم سے نجات دلانے کی کوشش میں جذبۂ تاسف۔ بھاگو بے اختیار اس مریض کو بچانا چاہتا ہے اور اپنی کوشش کے باوجود ناکام رہتا ہے۔ اس کی ناکامی ہی کی وجہ سے تاثر شدید ہو جاتا ہے اور بھاگو کا کردار آہستہ آہستہ بڑھتے ہوئے ایک دم سے بڑا ہو جاتا ہے۔

اور پھر کہانی ایک اور موڑ لیتی ہے جو اس کہانی کا نقطۂ عروج ہے۔ بھاگو کی بیوی بیمار پڑ جاتی ہے۔ اس کے باوجود وہ کوارنٹین میں کام کرنے جاتا ہے اور جب وہ رات کو آکر اپنی بیوی کی حالت غیر دیکھتا ہے تو ڈاکٹر کے پاس دوڑا ہوا جاتا ہے۔ ظاہر ہے ڈاکٹر کی شخصیت اس کے مقابلے میں اب کمتر نظر آنا شروع ہو جاتی ہے۔ وہ بھاگو کے ساتھ جانے سے انکار کر دیتا ہے۔ مگر وہی جذبۂ تاسف پھر ابھر آتا ہے اور وہ بھاگو کی بیوی کو دیکھنے جاتا ہے مگر اس کی کوشش ناکام رہتی ہے۔

اس واقعہ کے بعد بھی بھاگو اسی طرح کوارنٹین میں کام کرتا رہتا ہے اور اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ ڈاکٹر بھی مستعدی سے کام کرنے لگتا ہے۔ آخر کار پلیگ کے جراثیم ختم ہو جاتے ہیں اور شہر میں بڑی دھوم دھام سے ڈاکٹر کے اعزاز میں جلسہ ہوتا ہے۔ کیونکہ دنیا کی نظر میں ڈاکٹر ہی نے یہ معرکہ سر کیا ہے۔ جلسہ ختم ہو گیا اور جب ڈاکٹر گھر پہنچا تو بھاگو بھی ملنے آیا۔

"بالوجی۔ بہت بہت مبارکباد۔"

اور بھاگو نے مبارکباد دیتے وقت وہی پُرانا جھاڑو قریب ہی کے گندے حوض کے ایک ڈھکنے پر رکھ دیا اور دونوں ہاتھوں سے منڈاسا کھول دیا۔ میں بھونچکا سا کھڑا رہ گیا۔

"تم ہو بھاگو؟ بھائی" میں نے بمشکل تمام کہا "دنیا تمھیں نہیں جانتی۔ بھاگو تو نہ جانے میں تو جانتا ہوں، تمھارا یسوع تو جانتا ہے۔"

اُس وقت میرا گلا سوکھ گیا۔ بھاگو کی مرتی ہوئی بیوی اور بچّے کی تصویر میری آنکھوں میں کھنچ گئی۔ اتنے اعزاز حاصل کرنے کے باوجود میں بے توقیر ہو کر اس قدر ناشناس دنیا کا ماتم کرنے لگا۔ اس میں ایک بے نام راس لیے کہ بھاگو ایک طرح کا بے نام ہی تو ہے، کردار کی شخصیت ناسور سے صرف بلند او بہتر ہی نہیں ہے بلکہ معمولی آدمی کی بڑائی کی ترجمان ہے جس کو "غریب شہر" کے نام سے یاد کیا جا سکتا ہے۔ یہ کہانی اپنی ڈرامائی فضا، اچھے مکالمے اور موت و زیست میں گھرے ہوئے دو کرداروں کی کش مکش میں وہ چمک دمک بھر دیتی ہے کہ جس کا تاثر دیرپا ہے، دیرپا اس لیے کہ اس کو لکھے ہوئے بھی ایک زمانہ گزر گیا ہے اور آج بھی یہ پُراثر ہے۔

اس مجموعے کی ایک اور کہانی آج بھی قابلِ مطالعہ ہے: "دس منٹ بارش میں" بیدی نے اس کہانی میں فلسفیانہ افکار کی ایسی آمیزش کی ہے کہ وہ ایک خلش بن کر دل میں رہ جاتے ہیں۔ بہت تیز پانی برس رہا ہے، سب بھیگ رہے ہیں۔ راٹا بھی بھیگ رہی ہے۔ راٹا کو اس کا شوہر بے کاری سے تنگ آکر چھوڑ کر چلا گیا ہے۔ افسانہ نگار کے ایک جملے میں طنز بھی ہے اور صداقت بھی ۔ "وہ اس سے محبت کرتی ہے اور جس شخص میں محبت کی سی کمزوری ہو وہ پائے استقلال سے ٹھکرا دیا جاتا ہے۔"

یہ افسانہ بھی جزئیات نگاری کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ غریب کسان اپنے مریل بیل کو لیے ہوئے آیا ہے اور پھر بیل تھوڑی دور چل کر مر جاتا ہے۔ راٹا کی گھوڑی بھیگ رہی ہے۔ اس کا کاہل لڑکا مزے سے اپنی ماں کی گالیاں سنتا ہوا بھی لیٹا ہوا ہے اور پھر راٹا بارش سے تنگ آکر باہر دیکھتی ہے۔ میں نے کہا: "یہ بارش کا دامن کیا اس کے لیے کم ہے۔ راٹا کی سی عورت کو میں جانتا ہوں۔ جب کسی انسان پر عزت کے دامن تنگ ہو جاتے ہیں۔ تو خود بخود ایک بہت بڑا دامن کھل جاتا ہے۔"

اور یہ افسانہ اپنا ایک الگ ہی تاثر رکھتا ہے۔ سب چیزیں بھیگی ہوئی ہیں۔ سب کچھ ڈوب

رہا ہے اور جیسے سب کچھ ڈھل رہا ہے۔

یہ بیدی کے ابتدائی افسانے ہیں۔ ان میں کہیں کہیں جذباتیت کی زیادتی، چابک دستی کی کمی اور کچے پن کا احساس ہوتا ہے۔ مگر ان میں سب سے بڑی خوبی وہ ہے جو سچے آرٹ کی جان کہلائی جاتی ہے یعنی دلی خلوص کا فن کارانہ احساس۔ اور اس خوبی نے "معمولی" خامیوں کو ابھرنے نہیں دیا ہے۔ یہی نہیں بیدی کا فن اسی کی بنیاد پر سربلند ہوا ہے۔ جس کی عمدہ مثالیں "گرہن" کے افسانوں میں جا بجا ملتی ہیں۔ مختصر مکالمے کرداروں کی اپنی زبان سے یوں ادا کیے جاتے ہیں کہ فطری حسن کے ساتھ ساتھ کردار کی شخصیت کا اظہار بھی ہوتا رہے۔ جزئیات نگاری میں سب سے سخت مرحلہ انتخاب کا بہ رحال ہوتا ہے۔ معمولی بے بضاعت چیزوں، بے نام چہروں کے کردار، روزانہ کی بے کیفی اور بظاہر بے معنی کش مکش کے انبار سے چننا ایک مشکل امر ہی نہیں بلکہ بڑی جرأت مندانہ کوشش ہے اور اکثر بیدی ان چیزوں کے اتصال سے ایک خوبصورت افسانہ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اس کے لیے وہ "نگاہ پُرفن" چاہیے جو پتھروں میں "صنم نو" کی دھڑکنوں کا اندازہ لگا سکے۔ اس کے بعد بھی تلاش ختم نہیں ہوتی اس لیے کہ اصل امتحان تو ان کی تراش وخراش کا ہے۔ اس بت تراشی (تکنیک) میں اردو میں بیدی کا کوئی دوسرا ہمسر نہیں ہے۔

بیدی کے افسانوں میں عورت کا کردار ایک مرکزیت کی حیثیت رکھتا ہے وہ خوابوں کا سرچشمہ اور تعبیر نہیں۔ جیسا کہ رومانی افسانہ نگاروں کا خیال ہے بلکہ ایک "نامیاتی حقیقت" ہے اس کے روپ بے شمار سہی مگر گھوم پھر کر وہ "ماں" ہی رہتی ہے۔ اور اس کی نگاہوں کے افسوں، تبسم کے پھولوں اور خطوط میں جو دلکشی عیاں اور پنہاں ہے اس میں ایک طرح کا کرب مضمر ہے۔ یہ درد و کرب تخلیق کا راز سربستہ ہے اور اس کی زندگی کی دھوپ چھاؤں کی ساری دلفریبی یہیں ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اسے دوسروں کے دکھ اپنانے میں بھی زندگی کا آنند ملتا ہے۔ مردوں کے بنائے ہوئے سماج کی زنجیروں میں جکڑی ہوئی بے زبان شخصیت میں وہ جادو ہے جو عیار اور ظالم کو تھرا دیتی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ کوئی اس کا اعتراف نہ کرے۔ بیدی عورت کے اس پہلو کو اجاگر کرنے میں کوشاں رہے ہیں۔

بولی کا کردار ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو روزانہ کی دم گھٹانے والی زندگی سے عاجز آچکی ہے جسے ایک انسان تو کیا جانور سے زیادہ حیثیت نہیں دی جاتی۔ اُسے تو اتنا بھی پیار نہیں ملا جتنا کہ محبت کی ایک نظر میں ہوتا ہے۔ مگر بن ایک تہوار سے کہیں زیادہ زندگی پر چھائی ہوئی سیاہی کا سمبل بن جاتا ہے۔ اس کا شوہر رسیلا اُسے بات بے بات مارتا رہتا ہے۔ اس کی ساس طعنے دے دے کر اُسے تنگ کر چکی ہے اور اس کے بچّے بے جان کھلونے بھی نہیں جن سے دل بہل سکے اور جب وہ گھبرا کر مجمع میں گم ہو کر اپنے میکے بھاگنا چاہتی ہے تو اور بھی پریشانی میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ ایک غار سے دوسرے غار میں۔ کھیتو رام۔ اپنے گاؤں کا "بھاتی" بن کر بھی حاملہ بولی کو اپنی ہوس کا نشانہ بنانا چاہتا ہے اور وہ بھاگتی ہے مگر کہاں جائے کیا کرے؟ شاید صرف بھاگنے میں نجات کا کوئی راستہ نکل آئے۔ بیدی نے عورت کی زندگی کا سلا درد، اس کی مظلومیت، اس کی بے پناہ مجبوریوں اور لاچاریوں کے سارے جوہر کو بولی کے کردار میں سمو دیا ہے۔

جب ہی تو یہ کردار نچلے طبقے کی ہندوستانی عورت کی جیتی جاگتی تصویر بن گیا ہے۔ یہ افسانہ بیدی کے فن کی پختگی کا اعلانیہ بن گیا تھا۔ جب کسی کتاب کا پہلا افسانہ ہی اتنا معیاری ہو تو قاری اور ناقد دونوں کی توقعات بہت بڑھ جاتی ہیں۔ بیدی بڑی سنجیدگی اور لگن سے ان توقعات کو پورا کرنے میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ یہی ایک سچّے فن کار کی پہچان ہے۔

اور عورت کا ایک روپ اور بھی تو ہے وہ بیوی بن کر بھی زندگی کی جبلتوں سے لپٹی رہتی ہے۔ جیسے اُسے بغیر پڑھے ہوئے یہ علم ہے کہ زندگی کا چکر چلتے چلتے اسی مرکز پر آکر رکتا ہے۔ "آلو" کی جنتو اس راز سے واقف ہے۔ اس کا انقلابی شوہر لکھی سنگھ جب آلو تک لانے سے مجبور ہو جاتا ہے تو بھوک کی ماری عورت اس کے انقلابی کاموں پر ایک ایسا سوالیہ نشان لگا دیتی ہے کہ وہ جواب تک نہیں دے پاتا۔ صرف یہ سوچتا ہے۔

"کیا جنتو رجعت پسند ہو گئی ہے؟

"گھر میں بازار میں" درشی کا کردار ایک اور ہی پہلو کو پیش کرتا ہے۔ یہ متوسط طبقہ کے خوش حال خاندان کی پروردہ ہے۔ اسے پیسے مانگتے ہوئے شرم آتی ہے۔ شادی سے پہلے بھی وہ اپنے پتا جی کے کوٹ سے اپنی ضرورت کے لیے پیسے لے لیتی تھی۔ اس کی یہ عادت اس میں برابری کا جذبہ پیدا کر دیتی ہے۔ وہ اپنے شوہر سے مانگنا توہین سمجھتی ہے۔ اور پھر ایک

مبح اس کا شوہر رتن آکر اُسے ایک واقعہ سناتا ہے کہ کیسے ایک بازاری عورت اپنے گاہک کا دامن پکڑ کر چلا رہی تھی کہ مجھے اور پیسے دو۔ اور یہ کہہ کر وہ ہنسنے لگتا ہے۔

درشی نے سر سے پاؤں تک شعلہ بنتے ہوئے کہا۔ وہ بابوجی پاجی آدمی ہے۔ کمینہ ہے اور وہ بیسوا۔

کسی گرہستن سے کیا بڑی ہے "

"تمہارا مطلب ہے اُس جگہ میں اور اِس جگہ میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ؟"

"ہے کیوں نہیں۔ یہاں بازار کی نسبت شور کم ہوتا ہے۔ !"

یہ حقیقت پسندانہ تیز جملہ" شادی کی ساری تقدیس" کو پاش پاش کر دیتا ہے۔ واقعی مرد عورت کو بیشتر طوائف ہی سمجھتا ہے برابر کا حصہ دار نہیں۔ اور ہندوستانی عورت جس کو ابھی تک معاشی آزادی نہیں ملی ہے۔ اس سے زیادہ کہہ بھی کیا سکتی تھی۔ یہ ایک جری باشعور عورت کی تصویر ہے جو اپنا حق حاصل نہ کر پاتے ہوئے بھی اس کا شعور رکھتی ہے۔

"کوکھ جلی" میں یہی عورت "ماں" کے روپ میں اُبھرتی ہے جو اپنے لڑکے "گھمنڈی" کو آوارہ ہونے سے روکنا بھی چاہتی ہے اور اس کے جوان ہونے سے خوش بھی ہے۔ کیونکہ اس طرح اس کو اپنا ثمرہ مل جاتا ہے۔ اس افسانے میں بیدی نے عورت کے بارے میں اپنے خیال کا یوں اظہار کیا ہے۔

" دنیا میں کوئی عورت ماں کے سوا نہیں۔ بیوی بھی کبھی ماں ہوتی ہے اور بیٹی بھی ماں تو دنیا میں ماں اور بیٹے کے سوا کچھ نہیں۔ عورت ماں اور مرد بیٹا۔۔۔۔ ماں خالق اور بیٹا تخلیق "

لیکن " لاجونتی" ان سب سے مختلف ہے۔ وہ خوبصورت ہے۔ چھوئی موئی کے پودے کی طرح نازک ہے۔ مار کھا کر بھی خوش رہتی ہے۔ اس کا شوہر سندر لال باشعور ہمدرد انسان ہے اور جب فسادات کے دوران اُسے (لاجونتی) اغوا کر لیا جاتا ہے تو اس "خون کے طوفان" کے بعد مغویہ عورت کے بساؤ کی چھوٹی سی تحریک چلاتا ہے اور جب ایک دن لاجو مل جاتی ہے تو سندر لال اس کو لے آتا ہے۔ پھر بھی وہ "دل میں بساؤ" کی تحریک میں برابر کام کرتا رہتا ہے۔

ایک رات وہ لاجو سے کہتا ہے۔

"کون تھا وہ ۔۔۔ ؟"

لاجونتی نے نگاہیں نیچی کرتے ہوئے کہا" جماں" پھر وہ اپنی نگاہیں سندر لال کے چہرے پر جمائے کچھ کہنا چاہتی تھی کر سندر لال نے پوچھ لیا۔

"اچھا سلوک کرتا تھا وہ"

"ہاں!"

"مارتا تو نہیں تھا؟"

لاجونتی نے اپنا سر سندر لال کی چھاتی پر سرکاتے ہوئے کہا" نہیں تو ۔۔۔" اور پھر بولی اس نے مجھے کچھ نہیں کہا۔ اگر چہ وہ مارتا نہیں تھا۔ پر مجھے اس سے زیادہ ڈر آتا تھا تم مجھے مارتے بھی تھے۔ پھر بھی تم سے ڈرتی نہیں تھی۔ اب تو نہ مارو گے۔؟"

سندر لال کی آنکھوں میں آنسو اُمڈ آئے اور اس نے بڑی ندامت اور بڑے تاسف سے کہا۔

"نہیں دیوی۔ اب نہیں ماروں گا ۔۔۔ نہیں ماروں گا۔"

"دیوی" لاجونتی نے سوچا اور وہ بھی آنسو بہانے لگی۔

اسی لیے کہ عورت گر کر بھی اور بڑھ کر بھی عورت ہی رہنا چاہتی ہے۔ وہ مورتی بن کر زندگی کے کرب سے الگ نہیں رہنا چاہتی۔ اسی لیے لاجونتی کی خوشی میں ایک شک تھا" اور وہ عورت نہ سمجھی گئی تو" بس کر بھی اجڑ جاتی ہے۔"

لاجونتی ایک مغویہ عورت کی ایک خوبصورت کہانی ہے۔ اس کا دھیما لب و لہجہ، فسادات کے بعد کی بگڑی ہوئی۔ سہمی ہوئی فضا۔ گھر بساؤ کے بعد" دل میں بساؤ" کی تحریک اور ان سب کے امتزاج سے اُبھرتی ہوئی وہی مظلوم عورت جس کی قدر جاننے کے بعد بھی نہ جانی گئی۔ یوں تو فسادات پر کہانیوں کا ایک انبار ہے۔ لیکن بیدی کی یہ ایک کہانی ان سب سے الگ ایک گہرا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ جذباتیت سے بچ کر اور نعرہ بازی سے ہٹ کر اس موضوع کو ایک فن کارانہ ذہن میں ڈھالنا بے حد مشکل تھا۔ اسی لیے یہ اردو کے بہترین افسانوں کی فہرست میں شامل ہے۔

"اندو" بھی ایک ایسی تصویر ہے جس میں عورت مرد سے صرف اس کے" دکھ" مانگتی ہے۔ وہ ایک متوسط طبقے کے گھرانے میں اپنی خدمت سے اپنے سسر بابو دھنی رام کی اچھی بہورانی، اپنے شوہر مدن کی پیاری بیوی اور اپنی چھوٹی نند کی بھابی ہے۔ بابو دھنی رام اپنی بہو میں اپنی

"سورگ باش" بیوی کی جھلک دیکھتے ہیں۔ مدن اس میں ممتا اور بیوی کی ملی جلی تصویریں دیکھتا ہے اور تندا سے اپنی سہیل سان سمجھتی ہے مگر وقت کا آہستہ لیکن تیز رَو دھارا اس کو ماں کے روپ میں بدل کر مدن کے لیے اس میں دلچسپی کم کر دیتا ہے۔ اب وہ اپنی راتیں کہیں اور گزارنے لگتا ہے۔ عورت سب ظلم سہہ لیتی ہے مگر یہ برداشت نہیں کر سکتی کہ اُس کا مرد اُسے تنہا بستر پر کروٹیں بدلنے پر مجبور کر دے اور ایک دن وہ بھی اپنے کو سنوارتی ہے۔ اپنی ڈھلتی ہوئی جوانی میں چمک دمک پیدا کرتی ہے تاکہ مدن واپس آجائے اور وہ واپس آجاتا ہے۔ مگر ——

"اندو —— " مدن نے کہا۔ اس کی آواز شادی کی رات والی پکار سے دوسرا و پر تھی۔ اندو نے پرے دیکھتے ہوئے کہا۔" جی ۔ " اور اس کی آواز دوسر نیچے تھی۔ پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی . . . ."

چند لمحوں بعد مدن اُس کی سوجی ہوئی آنکھیں دیکھ کر رونے کا سبب پوچھتا ہے۔

"خوشی کے ہیں" اندو نے جواب دیا۔ "آج کی رات میری ہے۔" اور پھر ایک عجیب سی ہنسی ہنستی ہوئی وہ مدن سے چمٹ گئی۔ ایک تلذذ کے احساس سے مدن نے کہا "آج برسوں بعد میرے من کی مراد پوری ہوئی ہے اندو! میں نے ہمیشہ چاہا تھا۔۔۔"

"لیکن تم نے کہا نہیں۔" اندو بولی۔ "یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا۔

"ہاں۔" مدن بولا "اپنے دُکھ مجھے دے دو۔"

"تم نے کچھ نہیں مانگا مجھ سے۔"

"میں نے" مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا" میں تو جو کچھ مانگ سکتا تھا وہ سب تم نے دے دیا۔ میرے عزیزوں سے پیار —— ان کی تعلیم۔ بیاہ، شادیاں۔ پیارے پیارے بچے —— یہ سب کچھ تو تم نے دے دیا۔"

"میں بھی یہی سمجھی تھی" اندو بولی۔ "لیکن اب جا کر پتہ چلا، ایسا نہیں۔"

"کیا مطلب؟"

"کچھ نہیں" پھر اندو نے رک کر کہا۔ "میں نے بھی ایک چیز رکھ لی۔"

"کیا چیز رکھ لی؟"

اندو کچھ دیر چپ رہی اور پھر اپنا منھ پرے کرتی ہوئی بولی۔ "اپنی لاج . . . اپنی خوشی اُس وقت تم بھی کہہ دیتے۔ "اپنے دکھ مجھے دیدو" —— تو میں —— " اور اندو کا گلا رندھ گیا۔

اور کچھ دیر بعد "لے بیٹا — اب تو میرے پاس کچھ بھی نہیں رہا"

عورت اپنا سب کچھ دے کر خالی ہاتھ ہو جاتی ہے۔ سب کے غم اپنا کر اپنا غم کھو دیتی ہے۔ یہ کہانی ایک ایسا المیہ ہے جو زندگی کے ہر دور میں کسی نہ کسی شکل میں رونما ہوتا رہا ہے اور ہوتا رہے گا اور اس کے غم کی تھاہ نہیں ہے۔ بیدی کے فن کی جلوہ گری اس کہانی میں نمایاں ہے۔ اس کی مانوس گھریلو فضا، اس کے معمولی لوگ، ان کے غم اور خوشی اور ایک ایسا ڈرامائی موڑ جب بیوی اپنے کو "طوائف" کی طرح سجاتی ہے تاکہ وہ پھر سے اپنے شوہر کو پا لے۔ اس کہانی کی سچائی افسانوی ہوتے ہوئے بھی حقیقت سے زیادہ سچی معلوم ہوتی ہے۔ یہی اس کہانی کے شدید تاثر کا راز ہے۔ اس میں بیدی کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے۔ اس میں ایک عورت کا صرف غم ہی نہیں ہے بلکہ زندگی کی اس ابدی محرومی "کا اظہار ہے جو جیتے جی آدمی کا ساتھ نہیں چھوڑتی شاید زندگی اسی کا سہارا لے کر ہمیشہ سنبھالا لیتی ہے۔

بیدی کے افسانوں میں بڑا تنوع ہے۔ ان کے مشاہدے اور تجربے میں ایک باطنی ربط ہے اور اسے وہ فنی بصیرت سے یوں ملا دیتے ہیں کہ سارے رنگ الگ الگ رہتے ہوئے بھی ملے جلے لگتے ہیں۔ جیسے قوس قزح کے رنگ۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں ندرت کسی نہ کسی صورت میں موجود رہتی ہے۔

"گرہن" کے افسانوں میں، سوائے "بکی" کے، ایک ایسا معیار ملتا ہے جس کو کتنے ہی مشہور افسانہ نگار اپنی تحریروں میں قائم نہیں رکھ سکے ہیں۔ یہ معیار جذبات نگاری، جزئیاتی مصوری اور کہانی پن کے امتزاج سے بنتا ہے۔ وہ اس بات کا ہمیشہ خیال رکھتے ہیں کہ معمولی بات بھی ایک بلند سطح سے کہی جائے تاکہ اس کا اثر دیرپا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ اتنی مدت گزر جانے پر بھی یہ افسانے اکثر و بیشتر اپنا اثر قائم رکھتے ہیں اور اس تاثر کی وجہ سے تازگی بھی باقی رہتی ہے۔ "رحمن کے جوتے"، "زین العابدین" اور "معاون اور میں" بھی گرہن کی طرح مکمل افسانے ہیں۔ "رحمن کے جوتے" ایک معمر آدمی کی بے کسی اور افلاس کی انوکھی کہانی ہے۔ جوتا ایک دوسرے پر چڑھ جائے تو کہاوت ہے کہ سفر کی علامت بن جاتا ہے۔ اس کہانی میں نچلے طبقے کے بوڑھا اور بوڑھی جن "معصوم جذبات" کا اظہار کرتے ہیں وہ نئے نہ ہوتے ہوئے بھی پُر اثر ہیں۔ اور جب وہ اپنے نواسے سے ملنے کی خوشی میں سفر کرتا ہے۔ گاڑی میں اس کی گٹھری چوری

ہو جاتی ہے۔ پھر اُسے چوٹ آتی ہے اور ہسپتال پہنچ کر اپنے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ ایک بوڑھے کی موت کوئی اہم واقعہ نہ سہی لیکن بیدی نے کچھ اس طرح سیدھے سادے دردمند طریقے سے کہانی بیان کی ہے کہ قاری کی ساری ہمدردی رحمٰن کے ساتھ ہو جاتی ہے۔

"زین العابدین" بیدی کی کہانیوں میں ایک ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ اس کو پڑھتے وقت مجھے ژان ژینے کی "چور کی ڈائری" یاد آگئی تھی۔ "زین العابدین" بے کار، اوباش، چور ہے مگر اپنے گرد و پیش کے کتنے ہی "مہذب اور شریف" لوگوں سے بہتر ہے۔ وہ چوری کرتا ہے اور اس کا اعتراف بھی بغیر کسی جرم کے احساس کے کرتا ہے۔ وہ خوب مار کھاتا ہے۔ قرض لیتا ہے۔ چوری کرتا ہے مگر ایک ایمانداری کے ساتھ۔ اس نے کسی کا دل نہیں دکھایا اور اتنا خراب و برباد ہونے کے باوجود اس میں انسانیت کی چنگاری روشن ہے اسی لیے اس کے چلے جانے کے بعد یہ احساس ہوتا ہے۔

"جیسے مجھے کسی کا کچھ ادا کرنا ہے لیکن میرا قرض خواہ کوئی بڑا بے نیاز آدمی ہے جسے اپنے پیسے کی رتی بھر بھی پرواہ نہیں۔"

بیدی کا یہ افسانہ ایچھی کردار نگاری کا ایک بالکل ہی مختلف نمونہ ہے۔ عام طور سے ان کے کردار سیدھے سادے لوگ ہوتے ہیں۔ یہاں انھوں نے ایک پیچیدہ شخصیت کا تفصیلی نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔

"معاون اور میں" ایک خود دار نوجوان کی کہانی ہے جو نہایت تنگدستی کے باوجود اپنی شخصیت کو پارہ پارہ نہیں ہونے دیتا اور بے عزتی کی زندگی پر فاقہ کشی کی زندگی کو ترجیح دیتا ہے

یہ اور دوسرے کردار اس بات کا بیّن ثبوت ہیں کہ بیدی نے اپنی افسانہ نگاری میں کردار نگاری کو بڑی اہمیت دی ہے مگر وہ منٹو کی طرح اپنی کردار نگاری کا سارا بوجھ اُن کے کندھوں پر نہیں ڈالتے بلکہ اس کو کہانی میں "اہم جزو" کی حیثیت ہی دیتے ہیں۔ اس طرح کردار کے سہارے کے باوجود کہانی کی ساری اساس اُس پر نہیں رہتی۔

دوستوسکی نے عام لوگوں کے کردار پر بحث کرتے ہوئے اپنے عظیم ناول "ایڈیٹ" میں کہا تھا۔

"تاہم یہ سوال رہتا ہے کہ ایک ادیب عام لوگ یعنی بے حد معمولی قسم کے افراد کو

کس طرح پیش کرے کہ اس کے قارئین ان میں دلچسپی لے سکیں۔ یہ تو ناممکن ہے کہ انھیں کہانی سے الگ ہی رکھا جائے اس لیے کہ معمولی لوگ انسانی واقعات کے درمیان خاص اور اہم کڑیاں ہیں۔ اگر ہم انھیں الگ رکھتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہم صداقت کے شائبے تک کو کھو بیٹھتے ہیں۔"

اس بات کو اور تفصیل سے یوں پیش کیا ہے۔

"ہمارے خیال میں ایک ادیب کو چاہیے کہ ان معمولی لوگوں کے دل چسپ اور سبق آموز پہلوؤں کو دریافت کرے، اس لیے کہ بعض لوگوں کی فطرت میں مستقلاً چلنے والی عمومیت ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان کی جان توڑ کوشش کے باوجود کہ وہ روزانہ زندگی کی بے کیفی سے بچ نکلیں عموماً وہ اس کی زنجیروں میں گرفتار ہو کر رہ جاتے ہیں اور اس طرح ان لوگوں کا اپنا ایک خاص کردار بن جاتا ہے۔ اس طرح کی عمومیت کا کردار یہ ہے کہ وہ ہمیشہ خواہاں رہتی ہے۔ کاش وہ آزاد اور اوریجنل بن سکے بغیر یہ سوچے ہوئے کہ اس کے لیے کیسے ممکن ہے۔

(ایڈیٹ ص ۴۵۱)

دوستوسکی کے اس طویل اقتباس کے بعد اس مسئلہ پر اس کے علاوہ اور کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ بیدی اس سے اپنی افسانہ نگاری کے آغاز ہی سے واقف تھے اور عام لوگوں کی زندگی کی نقاشی کر کے انھوں نے کہانی کے طلسم کو اور بھی اثر پذیر بنا دیا ہے۔

"بٹل" ان کی نئی کہانی ہے۔ "بھولا" سے جو لکیر شروع ہوئی تھی وہ بٹل تک پہنچتے پہنچتے ایک طرح کے دائرے کو مکمل کر دیتی ہے۔ بٹل ایک بھکارن کا بچہ ہے جس کا باپ کوئی شخص بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن بٹل والٹ ڈزنی کے "خرگوش" کی طرح خوبصورت اور شوخ دکھائی دیتا ہے۔ یہ کہانی درباری اور سیتا کی محبت کو بیان کرتی ہے۔ مگر بٹل اس کا مرکزی خیال ہے۔ ایک معصوم بچہ، درباری ایک بیوہ کی لڑکی سیتا سے محبت کرتا ہے۔ مگر اس کو اپنی بیوی نہیں بنانا چاہتا اور اس کے جسم سے لطف اندوز ہونے کے لیے وہ مصری (بھکارن)، سے بٹل دس روپے میں ایک دن کے لیے لیتا ہے۔ مصری بٹل کو اپنا بچہ ہی نہیں بلکہ ایک معنی میں اپنا "مرد" سمجھتی ہے کیونکہ وہ اس کی کمائی پر گزر بسر کرتی ہے۔ بٹل کو لے کر درباری سیتا

کے ساتھ ایک ہوٹل میں جاتا ہے اور جب سیتا خود کو ڈری ڈری درباری کے حوالے کرنا چاہتی ہے تو ببل گھبرا کر زور زور سے رونے لگتا ہے۔ درباری اٹھ کر ایک تھپڑ مارتا ہے لیکن دوسرے لمحے سیتا اُسے اٹھا کر بہلانے لگتی ہے۔

وہ سیتا سے اتنا شرمندہ نہ تھا جتنا ببل سے۔

"جبھی درباری نے اپنا سر کسی دلدل سے اٹھایا اور ببل کی طرف دیکھنے لگا وہ سیتا کی طرف دیکھ بھی نہ سکتا تھا کیونکہ وہ بہت بڑی حد تک برہنہ تھی اور ببل سے اپنی برہنگی کو چھپا رہی تھی"

اپنی اس وحشیانہ حرکت پر شرمندہ ہو کر درباری رونے لگتا ہے۔ سیتا بھی سِسکیاں لینے لگتی ہے مگر ان دونوں کو روتا دیکھ کر ببل ہنسنے لگتا ہے درباری سیتا سے شادی کا وعدہ کر لیتا ہے ببل ایک حقیقت بھی ہے اور ایک سمبل بھی اس لیے کہ محبت کا سارا تار و پود تو معصومیت سے بنا ہے اور ببل معصومیت کی علامت ہے۔ اس کہانی میں بیدی نے مزاح، طنز، قہقہے اور اشکوں کا ایسا "سنگم" بنایا ہے کہ کہانی ہر لمحہ دلچسپ رہنے کے ساتھ نقطۂ عروج کی طرف آہستہ آہستہ بڑھتی ہے۔ سیتا کا کردار محبت میں گرفتار مجبور لڑکی کا کردار ہے جو رام کی سیتا سے زیادہ مختلف نہیں۔ دونوں اپنے محبوب کے پرستار ہیں۔ مگر آج کے دَور میں درباری رام نہیں ہے۔ وہ صنعتی شہر بمبئی کا پروردہ ہے جہاں زندگی کی ہر چیز خریدی جا سکتی ہے۔ اکثر روپے سے اور کبھی بہانے سے۔ ببل ایک ایسی مرکزی کہانی ہے جو زندگی کے دائرے کا مرکز بن جاتی ہے۔ بیدی کا فن اس میں پوری طرح نکھر آیا ہے۔

بیدی کی زبان پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے لیکن معترضین یہ بھول جاتے ہیں کہ بیدی اپنے کرداروں کے ذریعے خود ہم کلام نہیں ہوتے بلکہ اکثر ان کی ہی زبان لکھتے ہیں اور سب سے بڑی بات تو وہی ہے جو ایذرا پاؤنڈ نے فرانسیسی ناول نگار استان دال کے بارے میں کہی تھی SOLIDITY یعنی ٹھوس پن۔ بغیر اس کے افسانوی زبان کامیاب نہیں کہلائی جا سکتی۔

مجتبیٰ حسین، بیدی کے فن کو تسلیم کرتے ہوئے بھی کہتے ہیں کہ "ان میں وہ چنگاری نہیں ملتی جو لیکایک ڈھیلے ڈھالے افسانوں کو بھی روشن کر دیتی ہے۔" (شعور ہم تا ص ۳۵)

ظاہر ہے یہ تنقید بہت مبہم ہے۔ پتہ نہیں مجتبیٰ حسین چنگاری سے کیا مراد لیتے ہیں۔ میری ناچیز رائے تو یہ ہے کہ اکثر وہ ننھی سی چنگاری ہی سے اپنے ایوان کو روشن کرتے ہیں جس کی نمایاں مثالیں

"دیوار"، "اچھوتی"، "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "بل" میں ملتی ہیں۔

بیدی کے فن میں بڑی گہرائی ہے مگر اتھاہ نہیں۔ بڑی بلندی ہے مگر اتنی نہیں کہ نگاہ نہ پہنچ سکے۔ ان کا کینوس پھیلتا جا رہا ہے۔ "اور بل" سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا فن اب نئی راہوں کی تلاش میں ہے۔

(آبی دیباکی)

گوپی چند نارنگ

بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں

اردو افسانے میں اسلوبیاتی اعتبار سے جو روایتیں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتی ہیں یا جو اہم رہی ہیں، تین ہیں۔ پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منتھن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے کھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پریم چند کی اردو ادنیٰ سی تبدیلی سے ہندی بن جاتی ہے اور ان کی ہندی ادنیٰ سی تبدیلی سے اردو۔ یہی اس کی طاقت ہے اور آج بھی ہندوستان کی عوامی زبان کا لسانی مقدر اسی بولی کے ہاتھ میں ہے۔ پریم چند کے بعد آنے والے بیسیوں افسانہ نگار ان کی اسلوبیاتی روایت کے پیرو کار رہے اور آج تک ہیں۔ منٹو کے ہاں اس کا دوسرا روپ ملتا ہے۔ بات وہی ہے لیکن جیسے سبزے کو کاٹ چھانٹ کر تختے اور روشیں جما دی گئی ہوں۔ پریم چند کے ہاں تصوریت کے اثر سے جو جذباتی آمیزش تھی، اس کے نکال دینے سے گویا وہی چیز جو پہلے سونا تھی اب منٹو کے ہاں کندن بن گئی۔ منٹو کی زبان میں حیرت انگیز ہمواری اور صفائی ہے جیسے کسی گھڑی بنی چیز FINISHED PRODUCT میں ہوتی ہے۔ پریم چند کے ہاں اس کا ٹھیٹھ پن تھا، منٹو کے ہاں اس کا ترشا ہوا روپ ملتا ہے۔ ہر طرح کے اونچ نیچ اور افراط و تفریط سے پاک۔ منٹو کے ہاں ایک بھی لفظ بغیر ضرورت کے استعمال نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے ان کا اسلوب کفایتِ لفظی کا شاہکار ہے۔ اس کے برعکس کرشن چندر الفاظ کے استعمال کے معاملے میں خاصے فیاض واقع ہوئے ہیں۔ ان کی نثر میں گھلاوٹ، روانی اور چستی ہے۔ یہ رومانیت کے تمام اوصاف سے مزین ہے، دلہن کی طرح سجیلی اور جاذب نظر، لیکن اس کی سحرکاری اور دلآویزی زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتی اور تھوڑی دیر میں سطحی قسم کے رومانی جوش و خروش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کے پرستاروں کی اب بھی کمی نہیں۔ لیکن جدید افسانہ کئی برس ہوئے رومانی نثر

کی اس روایت کو خیرباد کہہ کر نئے فکری سفر پر روانہ ہو چکا ہے۔ البتہ منٹو کی ہموار اور افراط و تفریط سے پاک زبان آج بھی لائقِ توجہ ہے اور جدید نسل کے کئی افسانہ نگار اس سے متاثر ہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کی زندگی کے تقاضے کچھ ایسے ہیں کہ صرف ہمواری اور سادگی و صفائی سے کام نہیں چلتا۔ منٹو کی زبان میں اشاریت کی صلاحیت ہے، لیکن جدید ذہن اظہار و بیان کے روایتی سانچوں سے ناآسودہ ہے، اور ان سے کہیں آگے بڑھ کر رمزیت اور علامتیت کا تقاضا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی کہ جن افسانہ نگاروں نے منٹو کی سلوبیاتی روایت کو اپنایا ہے، انھیں کے ہاتھوں استعارہ، علامت اور تمثیل کے عمل سے اس کی معنوی شکل بدل رہی ہے۔

بیدی نے منٹو اور کرشن چندر کے تقریباً ساتھ ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن کرشن چندر اپنی رومانیت اور منٹو اپنی جنسیت کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے۔ بیدی کو شروع ہی سے اس بات کا احساس رہا ہوگا کہ وہ نہ تو کرشن چندر جیسی رنگین نثر لکھ سکتے ہیں اور نہ ہی ان کے ہاں منٹو جیسی بے باکی اور بے ساختگی آ سکتی ہے۔ چنانچہ وہ جو کچھ لکھتے، سوچ سوچ کر لکھتے۔ منٹو نے انھیں ایک مرتبہ ٹوکا بھی تھا۔ "تم سوچتے بہت ہو۔ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو، بیچ میں سوچتے ہو اور بعد میں سوچتے ہو۔" بیدی کا کہنا ہے "سکھ اور کچھ ہوں یا نہ ہوں، کاریگر اچھے ہوتے ہیں اور جو کچھ بناتے ہیں ٹھوک بجا کر اور چوں سے چول بٹھا کر بناتے ہیں۔" چنانچہ فن پر توجہ شروع ہی سے بیدی کے مزاج کی خصوصیت بن گئی۔ سوچ سوچ کر لکھنے کی عادت نے انھیں براہِ راست اندازِ بیان سے ہٹا کر زبان کے تخیلی استعمال کی طرف راغب کیا۔ "گرہن" کے پیش لفظ میں انھوں نے خود لکھا ہے:

> "جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من و عن بیان کر دینے کی کوشش نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اس کو احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔"

مشاہدے کے ظاہری پہلو میں باطنی پہلو تلاش کرنے کا یہی تخیلی عمل رفتہ رفتہ انھیں استعارہ، کنایہ اور اشاریت کی طرف یعنی زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لانے کی طرف لے گیا۔ ان کوششوں کے ابتدائی نقوش "دانہ و دام" اور "گرہن" کی کہانیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

"رحمان کے جوتے" میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے۔ یہ سفر ایک جگہ سے دوسری جگہ کا بھی ہو سکتا ہے اور موت کا بھی۔ بوڑھا رحمان اپنی بیٹی سے ملنے

دوسرے شہر جا رہا ہے تو راستے ہی میں اس کا استعمال ہو جاتا ہے اور اس طرح بیدی ایک سماجی عقیدے کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کر لیتے ہیں۔

اسی طرح "اغوا" میں زمین کا کڑا توڑنا کنایہ ہے رائے صاحب کی کنواری بیٹی کنسو کے رام کرنے کا۔ رائے صاحب کا مکان بن رہا ہے۔ علی جو ایک وجیہہ و شکیل کشمیری مزدور "جو نل گاڑنے کے لیے زمین" کاٹنے پر مقرر ہے' ایک ساتھی کے پوچھنے پر کہتا ہے۔ " ابھی تو کچھ بھی نہیں ہوا زمین پتھریلی ہے کڑ بہت محنت سے ٹوٹے گا "لیکن کہانی کے آخر میں جب علی جو" دھرتی " کا کڑ توڑنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور " نل"" زمین " میں " پانی " تک چلا جاتا ہے تو اسی رات وہ کنسو کو بھی لے اڑتا ہے۔

لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے' اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے' "گرہن" ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں' اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار' بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی

لہ استعارہ اور کنایہ کا فرق اہل علم پر واضح ہے۔ علم بیان کی سب اقدار میں خواہ وہ تشبیہہ ہو' استعارہ ہو یا کنایہ بنیادی عنصر مشابہت یا کسی نہ کسی قسم کا معنوی علاقہ ہے' جس سے معنی کی توسیع ہوتی ہے اور زبان کے تخلیقی استعمال میں مدد ملتی ہے۔ یہ رشتہ یا علاقہ جتنا چھپا ہوا ہوگا کلام اتنا ہی بلیغ ہوگا۔ تشبیہہ میں مشابہت اور مشبہ اور مشبہ بہ کی مغائرت ظاہر ہوتی ہے۔ جبکہ استعارہ مشبہ کی جگہ مشبہ بہ بول کر مشابہت کو بھلا دیا جاتا ہے' اسی لیے تشبیہہ کی بہ نسبت استعارہ بلیغ تر ہے ؛ اور کنایہ اس سے بھی زیادہ بلیغ کیونکہ اس میں لازم بول کر ملزوم اس طرح مراد لیتے ہیں کہ لازمی معنی بھی مراد لے سکتے ہیں (یہ دُہری معنویت کنایہ اور موجودہ دور کی علامت (SYMBOL) میں قدر مشترک ہے' فرق یہ ہے کہ علامت کنایہ کی بہ نسبت زیادہ پہلودار ہوتی ہے' اور اس کی تعمیر کاری میں ایک سے زیادہ استعارے یا کنایے صرف ہو سکتے ہیں) زیر نظر مضمون میں صفایتہً کلمہ "استعاراتی انداز" اصطلاحاً استعارے اور کنایے دونوں کے ملتے جلتے استعمال کے مفہوم میں لایا گیا ہے۔

کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ ہولی گھر کے کیتو سے بچ نکلنے کی کوشش کرتی ہے تو سیٹھ لاچ کے کیتو کھتورام کی گرفت میں آجاتی ہے جو اسے رات بھر کے لیے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح یہ خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہو گئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاص بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کہانی "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور ناول "ایک چادر میلی سی" خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ان دونوں کا نسبتاً تفصیلی تجزیہ کرنا اور الفاظ کے پردوں کو ہٹا کر ان کے پیچھے کے معنوی رشتوں کا پتا چلانا بہت ضروری ہے۔

(۲)

"اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آبِ حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (X 129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (PRIMAL GERM OF MIND) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی صنمیات میں EROS یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی حیثیت سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تتووں (ELEMENTS) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کشش کا یہی پراسرار عمل ہے۔ بیدی کا ذہن چونکہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کے آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف راجع

ہے (جس کی تفصیل آگے چل کر " ایک چادر میلی سی " کے ضمن میں پیش کی جائے گی) اس لیے تخلیق کے اس ازلی اور ابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔ مدن محض آلۂ کار ہے تخلیقی عمل کی تکمیل کا، جنسی کشش کی تشخیص کا یا اندو کو بتدریج ادھورے سے پورا بنانے کا۔ اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض۔ محبت کی موضوعی جہت کے علاوہ اندو کی دوسری جہتیں اور شانیں بھی ہیں۔ وہ بیٹی بھی ہے بیوی بھی اور ماں بھی۔ لیکن اول و آخر وہ ماں ہے یا پھر عورت جس کے تعرف میں ساری کائنات ہے اور جس کی ذات ذرے ذرے میں کھپی ہوئی اور چاند ستاروں میں بسی ہوئی ہے اور دھرتی بن کر جس نے آکاش کو اپنی باہوں میں جکڑ رکھا ہے۔ بیدی جگہ جگہ گوشت پوست کی اندو کی ازلی اور ابدی عورت سے تطبیق کرتے ہیں۔

" مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دُوشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیر ہرن کرتے آئے تھے جو عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان، گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے لیکن یہ دروپدی وہیں کھڑی تھی عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں ملبوس دیوی لگ رہی تھی "

مدن خود ہی پانڈو ہے اور کورو بھی۔ وہ یُدھشٹر بھی ہے اور دُوشاسن بھی۔ وہی حفاظت کرنے والا بھی ہے اور وہی ننگا کرنے والا بھی۔ عورت اور مرد کے تعلقات میں جسم کی لذت کے ساتھ ایک روحانی پہلو بھی ہے۔ کرشن جو گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے دیتا ہے وہ عورت کی اپنی محبت کی سچائی سے وہ گہری وابستگی ہے جو ہر خطرے کے موقع پر اس کی عفت اور پاکیزگی کی ڈھال بن جاتی ہے۔

محبت کی سچائی کے ساتھ عورت کی وابستگی کی مزید توثیق اس وقت ہوتی ہے جب اندو کے حاملہ ہونے کے بعد مدن خائف ہو اٹھتا ہے کہ کہیں یہ مر ہی نہ جائے:

" تجھے کچھ نہ ہوگا۔ اندو ... میں تو موت کے منھ سے بھی چھین کے لے آؤں گا تجھے۔ اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے "

لیکن ستیہ وان کی باری کبھی آئی ہے نہ آئے گی۔ یہ ایثار و قربانی کی پتلی ساوتری یعنی اندو ہی کا مقدر ہے کہ ہر بار خون کے دریا سے گزرے اور اپنی زندگی کو خطرے میں ڈال کر ایک نئے وجود کو زندگی عطا کرے۔

"کمرے میں وہ اکیلا ہی تھا اور اندو ۔ نند اور جسودھا۔ اور دوسری طرف نندلال . . ."

"اب سب کچھ ٹھیک تھا اور اندو شانتی سے اس دنیا کو تک رہی تھی معلوم ہوتا تھا اس نے من ہی من میں دنیا بھر کے گناہگاروں کے گناہ معاف کر دیے ہیں اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پرساد بانٹ رہی ہے۔"

اب اندو جننی ہے جگت ماتا، سب کی ماں۔ وہ جسودھا ہے، دیوی کے بیٹے کرشن یعنی نندلال کو پالنے والی، خود دکھ سہنے اور سب کو سکھ اور شانتی دینے والی۔ تبھی تو اندو نے شادی کی رات مدن سے چھوٹتے ہی کہا تھا۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو"

اس موقع پر اگرچہ

"آسمان پر کوئی خاص بادل نہ تھے لیکن پانی پڑنا شروع ہو گیا تھا۔ گھر کی گنگا طغیانی پر تھی اور اس کا پانی کناروں سے نکل نکل کر پوری ترائی اور اس کے آس پاس بسنے والے گاؤں اور قصبوں کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا"

تھوڑی دیر میں دل کی کوئی کڑی ٹپکنے لگتی ہے اور

"ہلکی بارش تیز بارش سے زیادہ خطرناک ہوتی ہے، اس لیے باہر کا پانی اوپر کی کڑی میں سے ٹپکتا ہوا اندو اور مدن کے بیچ میں ٹپکنے لگا۔"

"برسات" اور "پانی" پڑنے کے استعارے کا استعمال بیدی نے اس موقع پر جب دھرتی کی کوکھ کھلی ہوئی ہے اور وہ اپنے آکاش سے بغل گیر ہونے اور "پانی" کی صورت میں اس کے بیج کو اپنے اندر جکڑ لینے یا اپنے قرض کو وصول کرنے کے لیے بے قرار ہے، "ایک چادر میلی سی" میں بھی کیا ہے۔ دونوں جگہ یہ بارش تیز نہیں بلکہ ہلکی ہے جو دھرتی کی نس نس پور پور کو شرابور کر سکتی ہے۔ میں نے اس بات کی طرف پہلے اشارہ کیا ہے کہ اندو یعنی چاند کا دوسرا نام سوم ہے جو "پانی" سے پیدا ہوا اور جسے سوم رس یعنی زندگی کے امرت یا تخلیقی آبِ حیات کا دینے والا تصور کیا جاتا ہے۔ وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیاہ رشی دکش کی ۲۷ بیٹیوں سے ہوا تھا، لیکن دل و جان سے وہ چاہتا صرف روہنی کو تھا۔ باقی ۲۶ کے حسد و رقابت سے مجبور ہو کر دکش نے "سوم چاند" کو شراپ دیا تھا کہ تیرا حسن کبھی ایک سا نہیں رہے گا، اور تو ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہے گا۔ عورت (اندو) کا سفر بھی تخلیق سے تکمیل اور

تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے، کبھی وہ کلی ہے کبھی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پنکھڑی، جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو ایک نئی کلی کو جنم دیتی ہے۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے وجود اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی سب کچھ ہے کبھی کچھ بھی نہیں۔ کبھی پونم کا چاند ہے اور کبھی اماوس کی رات۔ آخری منظر میں جب مدن اندو سے منحرف ہو کر بازار جانے کی کوشش میں ہے تو بیدی نے لکھا ہے:

"پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی . . . "

لیکن محبت میں اماوس سے پورنیما اور انکار سے اقرار کا سفر ایک جست میں طے ہوتا ہے اور پلک جھپکتے میں اندو پورے چاند کی صورت "مدن کا ہاتھ پکڑ" کر اسے ایسی دنیاؤں" میں لے جاتی ہے جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔" اگرچہ عورت کا یہ ہمہ گیر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار سے شیومت کے تکتی اور تانترک عقائد سے ملتا جلتا ہے لیکن کہانی کی ساری فضا وشنومت سے ماخوذ ہے۔ دروپدی، ساوتری اور سیتا سب وشنو تصورات ہیں۔ وشنوؤں کے خاص منتر "اوم نمو بھگوتے واسودیوایا" سے بھی کئی موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے۔ اس میں واسودیو سے مراد کرشن ہیں جو واسودیو کے بیٹے اور وشنو کے آٹھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدائش کا دن بھی وجے دشمی ہے جو رام کے تعلق سے وشنو تہوار ہے۔ وشنومت کے ان حوالوں کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ بخلاف "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے "ایک چادر میلی سی" کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکز و محور یہاں بھی عورت ہے، روحِ کائنات اور تخلیق کی امین لیکن اِس تصور اور اُس تصور میں ہلکا سا فرق زاویۂ نگاہ کا ہے۔ وہاں زور اس بات پر تھا کہ عورت زندگی کا زہر پی کر مرد کے لیے امرت فراہم کرتی ہے یاد کھ سہتی اور سکھ دیتی ہے۔ اس کے برعکس "ایک چادر میلی سی" میں واضح طور پر معاملہ حیاتیاتی یعنی عورت کے مرد کو قابو میں لانے اور تولید نسل کے تخلیقی عمل میں اس سے اپنے قرض کے وصول کرنے کا ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں اندو کبھی دروپدی تھی، کبھی ساوتری اور کبھی جنک دلاری سیتا۔ یہ سب کے سب عورت کے مثبت روپ ہیں، محبت، ایثار، عزت، عصمت اور پاکیزگی کی اساطیری روایات سے جگمگاتے ہوئے۔ لیکن ان کے مقابلے پر "ایک چادر میلی سی" میں رانو کے تصور میں مثبت اور منفی دونوں پہلو ہیں۔ ناول کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شکتی پوجا،

تانترک عقائد، خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔ ناول کے آغاز ہی سے اس کا اشارہ مل جاتا ہے: "آج شام سورج کی ٹکیا بہت لال تھی . . . آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا۔"

سورج کا لال ہونا استعارہ ہے قتل کا۔ بیدی نے محض کوٹلہ نہیں، بلکہ سورج کی رعایت سے آسمان کا کوٹلہ کہا ہے، جس سے فوری طور پر ایک مابعدالطبیعیاتی (METAPHYSICAL) فضا پیدا ہو جاتی ہے اور قتل و خون کا روح کو جکڑ لینے والا تصور سامنے آجاتا ہے جو شکتی اور دیوی سے مخصوص ہے۔

"کوٹلہ جاترا کی جگہ تھی۔ چودھری کی حویلی کے بازو میں دیوی کا مندر تھا، جو کبھی بھیروں سے بچتی بچاتی اس گاؤں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا پھر بھاگتی ہوئی جا کر سامنے سیالکوٹ، جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہو گئی تھی۔"

دیوی کی دو شانیں ہیں مثبت اور منفی۔ مثبت حیثیت سے وہ پاروتی ہے، اما، یا گوری ہے، نسوانی حسن و جمال اور محبت و وفا شعاری کی تمثیل اور مادرانہ شفقت کا مرقع، لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے، درگا ہے اور بھوانی ہے۔ رنگت کی سیاہ، دیکھنے میں بھیانک اور ہیبت ناک چہرے، دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔

شومت سے زیادہ تر دیوی یا شکتی کا یہی خونخوار تصور وابستہ ہے۔ شکتی قوتِ تخلیق ہے۔ اس کے ساتھ شو کا تصور محض تکمیلی حیثیت سے آتا ہے۔ شو شکتی کی تجسیم یونی اور لنگم یعنی عورت اور مرد کے اعضائے مخصوص سے کی جاتی ہے جو تانترک عقائد کی رو سے پرستش کا موضوع ہیں۔ شکتی ماں بھی ہے اور شو کی بیوی بھی اور بھیروں کے روپ میں اس کی قاتل بھی۔

منگل اور رانو کے رشتے کی توجیہہ مغربی نفسیات کے OEDIPUS COMPLEX کی رو سے کرنا سامنے کی بات ہے۔ بیدی کے ذہن میں یہ تصور بھی رہا ہو گا لیکن میرا خیال ہے کہ بیدی فرائیڈ کی جنسیات سے اتنے متاثر نہیں، جتنے قدیم ہندوستانی فکر کے نظریۂ جنس سے۔ کرداروں کی تعمیر کاری کے تخلیقی عمل میں وہ شکتی کے ان وسیع تر تصورات سے جن کی رو سے شکتی ماں بھی ہے اور رفیقۂ حیات بھی، کیسے بچ سکے ہوں گے، خصوصاً جبکہ ان کا بچپن ان علاقوں میں

گزرا ہے جہاں یہ تصورات قبل تاریخی زمانے سے رائج ہیں۔
بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں۔ یہ شو یعنی ازلی مرد کی شاخیں ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار۔ شو کی بیوی دیوی انہیں کی رعایت سے بھیروی بھی کہلاتی ہے۔" ایک چادر میلی سی" میں ایک بھیروں تو خود تلوکا ہے، جھگڑالو، غصیلا اور تشدد پسند :

"مارڈالا اڑیو مارڈالا ۔ ہائے نی کوئی بچاؤ ہائے نی یہ راکھشس" تلوکے کے دماغ میں آج کے ہنگامے کی بجائے وہ جاترن گھسی ہوئی تھی۔ اور رات بھر گھسی رہی۔ اندھیرے میں وہ خو مہربان داس تھا اور رانو جاترن" دوسرے بھیروں مہربان داس، گھنشام داس اور باداہری داس ہیں جو سازش کر کے نوعمر جاترن یعنی دیوی کی عزت پر حملہ کرتے ہیں۔" دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لیے ترشول تھا، جس سے اس بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کر دیا لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف پیارے پیارے گلابی سے ہاتھ تھے، جنھیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی ... پھر بدن ۔ جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا، جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال، کہیں گم ہو گیا تھا اور پھر آسمان پر دوج کے چاند کو بگڑنے پیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا"

لیکن دیوی چونکہ ناقابلِ تسخیر ہے، وہ جاترن کے بھائی کی شکل میں تلوکے کا خون چوس لیتی ہے۔

"وہ اپنے خون میں بسے ہوئے کپڑوں کو نچوڑ نچوڑ کر لہو اپنے سر پر مل رہا تھا۔ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دیوی کی روح اس میں چلی آئی ہے اور ایک انتقامی جذبے سے اپنا روپ کروپ اور آنکھیں بھبھوکا کیے بھیروں یا تلوکے کی طرف دیکھ رہی ہے۔"

ناول کے آخر میں یہی لڑکا پھر شکتی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور رانو کی بیٹی بڑی کو فروخت ہونے سے بچاتا ہے اور شادی کے ذریعے اس کی رکشا کرتا ہے۔

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ اگرچہ شکتی کا تصور مابعد الطبیعیاتی طور پر ناول کی معنوی فضا میں پوری طرح بسا ہوا ہے، لیکن دراوڑوں کے مادری تہذیبی دور سے گزرنے کے بعد (جن کے ہاں عورت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی)، نسل انسانی کا قافلہ جن راہوں سے گزرا ہے اور پدری تہذیب نے اپنے ارتقا کی منازل کو جس طرح طے کیا ہے، اس کے پیشِ نظر آج کی

انسانی برادری میں عورت کا وہ درجہ نہیں رہا۔ حیاتیاتی طور پر وہ کمزور ہے ہی، سماجی طور پر بھی اس کا درجہ خاصا کمتر ہے، خاص طور پر ان معاشروں میں جو کم ترقی یافتہ یا غیر ترقی یافتہ کہے جاتے ہیں۔ اس لیے زندگی کا وہ ازلی کرب جو عورت مرد دونوں کا مشترکہ ورثہ ہے، عورت کے حصے میں کچھ زیادہ ہی آتا ہے۔ ہمارے ہاں سماجی سطح پر عورت کی بے بسی، محرومی اور بے چارگی شکستگی کے قدیم ہمہ گیر تصور کی بالکل ضد ہے۔ بیدی کے ہاں ہندوستانی عورت کے روحانی اور سماجی مقام و مرتبہ کا یہ تضاد کھل کر سامنے آتا ہے۔ عورت کی زندگی جس طرح سے دردکا ساگر ہے بیدی اس کے احساس کو اپنے مخصوص استعاراتی انداز میں جگہ جگہ اظہار کی سطح تک لے آئے ہیں

"بیٹی تو کسی دشمن کے بھی نہ ہو بھگوان! ذرا بڑی ہوئی، ماں باپ نے سسرال دھکیل دیا، سسرال والے ناراض ہوئے، مائیکے لڑھکا دیا۔ اے یہ کپڑے کی گیند۔ جب اپنے ہی آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہے تو پھر لڑھکنے جوگی بھی نہیں رہتی"

"رانو سوچتی ــــ وہ خود بھی تو روئی کپڑے کے دھمے پر چلی آئی تھی لیکن بابا ہرا تما نے جب اس کی بچی کو زندگی کی سسرال میں بھیجا تو روٹی کپڑے کا بھی وعدہ نہ کیا"

"رانو اٹھی ــ مڑتے ہوئے اس نے جندان کو ایسی نگاہوں سے دیکھا جیسے کہہ رہی ہو۔ تو تو جننی ہے ماں! جگت ماتا ہے تو تو مجھے مت دھتکار۔ جیسے تیسے بھی ہو، مجھے رکھ لے، میرا اس دنیا میں کوئی نہیں . . ."

"رانو نے چنوں کی طرف دیکھا . . . . جیسے یہ اس کا بچپن تھا، اس کی معصومیت ہی تھی جو رانو کے دکھ کو سمجھ سکتی تھی۔ یہ بچپن اور معصومیت جو کردہ اور ناکردہ گناہوں سے کہیں اوپر تھی۔ رانو کا جی چاہا اسے چھاتی سے لگالے۔ بھینچ لے کہ وہ پھر سے اس کے بدن میں تحلیل ہو جائے اور اس دنیا میں نہ آئے جہاں . . ."

"ہیر نے کہا۔ اے جوگی تو جھوٹ کہتا ہے، روٹھے یار کو منانے کون جاتا ہے۔ میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے تھک گئی، ایسا کوئی نہ دیکھا جو جانے والوں کو واپس لے آئے . . ."

ناول میں دو موقعوں پر برات کا منظر ہے، ایک بار جب منگل کو زبردستی پکڑ کر لایا جاتا ہے اور دوسری بار جب جاترن کا بھائی بڑی کو بیاہنے آتا ہے، دونوں جگہ غالباً غیر ارادی

طور پر شو کا تصور ابھر آیا ہے:

"اور عجیب سی برات، جیسے شو جی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔ گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ! منہ میں دھتورا اور بھانگ! کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول ... براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی ..."

شادی کے بعد شو اور پاروتی کی طویل جدائی اور ملن کا ذکر پرانوں میں ملتا ہے۔ ناول میں منگل اپنی شادی کی عجیب و غریب نوعیت کی وجہ سے رانو سے کھنچا ہوا ہے۔ شو جی کی تپسیا بھنگ کرنے اور انھیں پاروتی کی طرف راغب کرنے کے لیے کام دیو اور رتی کی ضرورت پڑی تھی۔ ناول میں رتی کے روپ میں سلامتے ہے جس کے متناسب اعضا کی کشش منگل کے جسم میں جنس کی جوالا کو بھڑکا دیتی ہے۔ لیکن اس موقع پر گھر کی پاروتی رانو راستہ روک کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ اشٹم کے چاند کی طرح آدھی نظروں کے سامنے اور آدھی نظروں سے اوجھل:

"رانو کیا چھپا رہی تھی۔ کوئی بات تھی جو اُبٹنے، بندی، اخروٹ کی چھال اور رس بھریوں سے اوپر ہوتی ہے جس کا تعلق عورت کی شکل و صورت سے نہیں ہوتا۔ نہ اس کی نسائیت اور اس کی انتہا سے، جسے وہ دھیرے دھیرے سامنے لاتی ہے اور جب لاتی ہے تب پتا چلتا ہے یہ بات تھی۔ جیسے اشٹم کا چاند اپنا آدھا چھپائے رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ روز بروز ایک ایک پردے، دوپٹے، چولی، انگیا سب کو الگ ڈالتا جاتا ہے اور آخر ایک دن ایک رات پورنیما کے روپ میں آکر کیسی بے خودی و مجبوری کیسی ناداری و لاچاری کے ساتھ اپنا سب کچھ لٹا دیتا ہے ..."

منگل جب شراب کے نشے میں لڑکھڑاتا ہوا دروازے تک جاتا ہے اور پھر گھر کے باہر کا گھور اندھیرا دیکھ کر واپس آجاتا ہے تو سامنے:

"رانی کھڑی تھی، پونم کا چاند، جو بے صبر ہو کر آدھے سے پورا ہو گیا تھا۔ اور بادلوں کے لحاف و توشک کو چیرتے پھاڑتے ہوئے نیچے زمین پر اتر آیا تھا۔"

"عورت کا حسنِ ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گیہوں کی روٹی کھانے والا کوئی بھی مرد انکار نہیں کر سکتا... اور بیچ میں لطیف سا پردہ ... پھر

اس حسن پر ایک انگڑائی . . . سال کے باون ہفتے ' ہفتے کے سات دن ' دن کے
آٹھ پہروں گھنٹوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے جب چاند لپک کر سورج
کو سرسے پاؤں تک گہنا دیتا ہے ۔"

ایک طویل جدوجہد کے بعد یہ ایک طرح سے شکتی کی جیت تھی۔ عورت کی فتح 'جس نے اپنے مرد کو اپنے وجود میں تحلیل کر لیا تھا۔ شکست خوردہ سورج " منگل" شب کے سامنے شرمایا اور بادل کے پردے سے منہ نکال کر اپنی زمین " رانو" کی طرف دیکھتے ہوئے مسکرانے لگا۔ شکتی کی اس بھرپور فتح کے موقع پر بیدی نے ہندوستانی عورت کی روحانی عظمت اور سماجی بے بسی کے تضاد کو نظر انداز نہیں کیا۔ ایک طرف تو بے چارگی کی یہ کیفیت ہے :

" آج آسمان کے کوٹھلے پر کوئی نادار اپنی محبت سے سرشار روتا کڑھتا ہوا اپنی
پھٹی پرانی چادر اوڑھ کے سو گیا تھا ۔"

اور دوسری طرف بڑی کی شادی کے سلسلے میں طاقت و عظمت کا یہ منظر :

" رانی ہاں کہے گی تو دنیا ئیں بس جائیں گی ۔ اور اگر نہ کہے گی تو پرلے آجائے گی۔
مہا پرلے ۔جس میں کیا انسان اور کیا حیوان کیا پشو اور کیا پنچھی۔ کیا دھرتی اور کیا
آکاش ' سب ناش ہو جائیں گے ۔ سمے کے پاس کوئی نوع نہ رہے گا اور خدا
کے پاس کوئی روح . . . . شبد میں جھنکار نہ رہے گی ' جیوتی میں پرکاش نہ
رہے گا ۔"

شروع میں میں نے کہا تھا کہ شیومت کے پیکروں کی وجہ سے پورے ناول کی معنوی فضا میں قتل و خون کی روایت بسی ہوئی ہے۔ تلوکے کے قتل اور جاترن کی عصمت دری کے بعد خونیں مناظر ایک کے بعد ایک سامنے آتے رہتے ہیں۔ منگل کو جب گھسیٹ کر شادی کے لیے لایا جاتا ہے تو " وہ لہولہان تھا ۔" اسی طرح وصل کی رات بوتل کی چھینا جھپٹی میں رانو کے سر سے " خون کا فوارہ " بہہ نکلتا ہے۔ " ٹماٹر " جو کھایا نہیں جا سکا ' تلوکے کی خون آلودہ لاش کی یاد دلاتا ہے ۔ وصل کی رات کو پھر یہی " ٹماٹر " چینی کی ایک ٹوٹی ہوئی رکابی میں ملتا ہے " دل کی شکل کا ٹماٹر جو آٹھ حصوں میں کٹا پڑا تھا " آخری باب میں بڑی کی شادی کے بعد جب رانو مندر کی طرف ہاتھ اٹھا دیتی ہے تو اچانک محسوس ہوتا ہے۔ " جہاں کلس تھے وہیں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی ۔"

(۳)

اوپر کے تجزیوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچا دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچا پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لاتے ہیں۔ بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ واقعۂ محض نہیں ہوتا، بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تجسیم سے تخیل کی طرف، واقعہ سے لاواقعیت کی طرف، تخصیص سے تعمیم کی طرف اور حقیقت سے عرفانِ حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار استعارہ، کنایہ اور دیومالا کی طرف جھکتے ہیں۔ ان کا اسلوب اس لحاظ سے منٹو اور کرشن چندر دونوں سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کرشن چندر واقعات کی سطح تک رہتے ہیں۔ منٹو واقعات کے پیچھے دیکھ سکنے والی نظر رکھتے تھے، لیکن بیدی کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ چلتے تو یہ بھی زمین پر ہیں، لیکن ان کا سر آکاش میں اور پاؤں پاتال میں ہوتے ہیں۔ بیدی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دہرے نہیں، پہلودار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر و بیشتر ہمہ جہتی (MULTIDIMENSIONAL) ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی و ازلی (ARCHETYPAL) ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ان کی تعبیر کاری میں زماں اور مکاں کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ان کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایسے میں وقت کا لمحۂ موجود صدیوں کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے، اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں بلکہ اس میں وہ عورت اور وہ مرد شامل ہیں جو لاکھوں کروڑوں سال سے اس زمین کے شدائد جھیل رہے ہیں اور اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔ بیدی کے پہلودار استعاراتی اسلوب

کی وجہ سے ان کے کرداروں کے مسائل اور ان کی محبت و نفرت، خوشیاں اور غم، دکھ اور سکھ، مایوسیاں اور محرومیاں نہ صرف انھیں کرداروں ہی کی ہیں بلکہ ان میں ان بنیادی جذبات اور احساسات کی پرچھائیاں بھی دیکھی جا سکتی ہیں جو صدیوں سے انسان کا مقدر ہیں۔ یہ مابعد الطبیعیاتی فضا بیدی کے فن کی خصوصیتِ خاصہ ہے۔

میں نے شروع میں کہا تھا کہ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے اولین نقوش ان کی ابتدائی کہانیوں میں ڈھونڈنے سے مل جاتے ہیں۔ ان کا پہلا کامیاب استعمال "گرہن" میں کیا گیا تھا لیکن اس وقت بیدی کو ابھی اپنی اس قوت کا احساس نہیں تھا۔ آزادی کے بعد "لاجونتی" کی کامیابی نے یقیناً انھیں مزید اس راہ پر ڈالا ہوگا خواہ ایسا لاشعوری طور ہی پر ہوا ہو۔

کوکھ جلی اگرچہ ۱۹۴۹ء میں شائع ہوئی لیکن اس کی اکثر کہانیاں آزادی سے پہلے کی ہیں، لیکن پہلی بار پوری طرح یہ اسلوب "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں کھل کر سامنے آیا۔ اس کے بعد تو جیسے بیدی نے اپنے آپ کو پا لیا۔ یا انھیں اپنے اسلوب کی بنیادوں کا عرفان ہو گیا۔ "ایک چادر میلی سی" لگ بھگ اسی زمانے میں لکھا گیا۔ اس میں اور اس کے بعد بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کی قوتِ شفا کو واضح طور پر دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہاں آزادی کے بعد سب کہانیوں کے تجزیے کی گنجائش تو نہیں البتہ مختصراً چند اشارے کیے جاتے ہیں۔

"لاجونتی" میں معنوی فضا کی توسیع کے لیے "رامائن کی کتھا"، "سیتا کے اغوا" اور "دھوبی کی حکایت" سے مدد لی گئی ہے۔ "جوگیا" میں رنگوں کی حیثیت پہلودار استعاروں کی ہے اور ان احساسات اور کیفیات کو ابھارا گیا ہے جو رنگوں کے اثر سے طبیعت میں پیدا ہوتے ہیں۔ "ببل" میں عفت و عصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو دبیاری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچا لیتا ہے۔ لمبی لڑکی میں گیتا کے سترھویں ادھیائے اور اس کے حاتم کا تصور ملتا ہے جو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب ادی کی زندگی کی کشتی "لمبی لڑکی" کی شادی کے بعد کنارے آلگتی ہے۔ "ٹرمینس سے پرے" میں اچلا کا شوہر رام گڈکری بیسویں صدی کا رام ہے جو بن باس یعنی دورے پر جاتے ہوئے اپنی سیتا یعنی اچلا کو راس رچانے کے لیے پیچھے اکیلا چھوڑ

جاتا ہے۔ حجام الٰہ آباد میں سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی جس نے حجامت بنا بنا کے سب کا حلیہ بگاڑ رکھا ہے، دراصل ہماری موجودہ سیاسی لیڈرشپ یا حکمراں طبقہ ہے۔ یہ غالباً بیدی کی واحد کہانی ہے جس میں استعارے کی باقاعدہ تکرار نے پوری کہانی کو علامتی رنگ دے دیا ہے۔

• دیوالہ "بجابی اور سند کے جنسی جذبات کی کہانی ہے جس میں بیدی نے شادی کے ادارے کے بارے میں بعض سوال اٹھائے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار آتش باز لڑکا شیتل ہے جو نہ صرف گوکل اشٹمی کے دن کرشن کی روایت کی پیروی میں رسم کی مٹکی پھوڑتا ہے بلکہ عملاً بھی "مٹکی" پھوڑتا ہے۔ "یوکلپٹس" کی اساطیری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں۔ بیدی کی تازہ کہانیوں میں سے "میتھن" میں کھجوراہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔ اس میں جنس کو اکائی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مرد اور عورت جنس کے دو پہلو ہیں — توام — آپس میں جڑے ہوئے جیمنی کا جڑواں ستاروں کا تصور یونانی اور مصری اساطیر میں بھی ملتا ہے لیکن اس کی ثنویت میں وحدت دیکھنا ہندوستانی ذہن سے متعلق ہے۔ بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی انجذاب کی وحدیت میں تخلیقِ کائنات کی مابعدالطبیعیاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ ان کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔

اس بات کی شکایت عموماً کی جاتی ہے کہ بیدی اب جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ جس طرح اوپر کے تجزیے سے یہ بات ثابت کی جا چکی ہے کہ دیومالا سے مدد لینے کا رجحان بیدی میں شروع سے تھا لیکن آزادی کے بعد یہ باقاعدہ طور پر ان کے فن کا حصہ بن گیا، اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ جنس کے بارے میں لکھنے کا مادہ بیدی میں پہلے سے تھا۔ "گرہن" کی چودہ کہانیوں میں سے سات یعنی نصف کے مرکزی خیال کا جنس سے گہرا تعلق ہے، لیکن آزادی کے بعد اس نے ایک بھرپور رجحان کی شکل اختیار کر لی ہے۔ یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ بیدی کو ہندوستانی اساطیر و روایات کے ساتھ شروع ہی سے جو دلچسپی رہی ہوگی، وہ آزادی کے بعد کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ انھیں ہندوستانی ذہن کے تصورِ جنس کا بھی گہرا احساس رہا ہوگا۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ قدیم ہندوستان کا تصورِ جنس سامی تصورِ جنس سے یا جدید مغربی تصورِ جنس سے بالکل مختلف چیز ہے۔ یہ بہت ہی آزادانہ، کھلا ڈلا اور بھرپور ہے، روح کی لطافت سے شاداب اور خون کی حدت سے تھرتھراتا ہوا۔ سامی تصور کی سخت گیری جو مجازی لگاؤ کو شجرِ ممنوعہ قرار دیتی ہے، یہاں نام کو بھی نہیں۔ بے شک جسمانی لذت اور حواس

کی سرشاری اس کا نقطۂ آغاز ہے لیکن یہ کیفیت اس ہوسناکی اور سفلہ پن کی طرف نہیں لے جاتی جو مغربی مزاج سے مخصوص ہے۔ جسمانی حسن کے آزادانہ اور بیباک اظہار کی وجہ سے یہاں عریانیت کے وہ معنی ہی نہیں، جن سے ہمارے موجودہ ذہن آشنا ہیں۔ شوشکتی اور شنونت کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ یہ ہندوستان میں اساطیر کی دو اہم ترین روایتیں ہیں، اور دونوں میں جنس کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شوشکتی کے سلسلے میں یونی اور لنگم کی پرستش کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ کرشن کی راس لیلا کا مرکز و محور بھی جنس ہے۔ ان دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ شوشکتی کے تصور میں دراوڑی ذہن کی کھردری ارضیت کا پہلو نمایاں ہے اور کرشن کی راس لیلا یا سیتا اور رام کے تعلقات میں آریائی ذہن کی آسمانی لطافت کا پہلو نمایاں ہے۔ ان اساطیری تصورات کے علاوہ بیدی کے سامنے ہندوستانی فنونِ لطیفہ کی روایتیں بھی رہی ہیں۔ ہندوستانی مصوری، سنگ تراشی اور موسیقی میں جنس کا عمل دخل دنیا کی کسی بھی تہذیب سے کہیں زیادہ ہے۔ یہاں راگ راگنیاں بھی حسیناؤں کے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتی ہیں۔ کھجوراہو یا کونارک کی سنگ تراشی ہو یا اجنتا ایلورا، باگھ اور ایراوتی کی مجسمہ سازی یا نقاشی، ہر جگہ جنس کا اظہار آزادانہ اور بھرپور طریقے پر ہوا ہے۔ اس میں لذت کا پہلو یقیناً ہے لیکن اس عظیم مسرت کے روپ میں جو انسان کو فطرت کا سب سے اہم عطیہ ہے۔ دراصل سارا معاملہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا ہے۔ ہندوستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کرکے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ یا پھر یوں کہا جا سکتا ہے کہ جنس کے جسمانی پہلو کی کچھ اس طرح سے تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت عریانیت نہیں رہی۔ بیدی کے ہاں جنس کے ذکر کو اگر اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی بدل جاتی ہے۔

"یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے۔ جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم "وہ" سامنے بیٹھی ہے، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی واضح اور کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں۔"

"بیاہ شادی کے گیت جس کے لیے مرتعش اور بھٹوں میں جس کے لیے اینٹیں پکتی ہیں ... اور بھاؤں میں شور جس کے لیے بڑھتا ہی جاتا ہے، جیسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے، اس لیے وہ اس دھرتی کی طرح ڈرتی سمٹتی ہے

جس میں کسان آتا ہے' ہل کاندھے پر ڈالے' جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آنچ والی بھٹی میں ڈھالا ہے ... سر پر پگڑی باندھے' گٹھی سجائے وہ راجا جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو اٹھائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی مٹکی پھوٹ جائے گی' اور اس میں سے بڑے ہی صبر' بڑے ہی ایثار' بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہوگی. جس کے لیے اس کا عظیم "وہ" آتا ہے' ایک ہاتھ میں مقدس کتاب' دوسرے میں شراب لیے ... تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گوپیوں سے کھیلا ہے' ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے' اور محبت اور ہیبت۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تر و تازہ حسین و جمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا' بار بار اپنائے گا' بے ہوش ہو ہو جائے گا۔ اور وہ نہیں جانتا وہ محض ایک تنکا ہے' زندگی کے بحر زخار میں صرف ایک بہانہ ہے تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار چھیڑ دینے کا' ایک بار حرکت میں لے آنے کا' اور پھر بھول جانے کا...''

(لمبی لڑکی)

"موہن نے ہمیشہ عورت کو مایا کے روپ میں دیکھا تھا۔ وہ باہر سے اور اندر سے اور معلوم ہوتی تھی۔ اچھا اور برا، گناہ اور ثواب کبھی خوبصورت کبھی بدصورت طریقے سے آپس میں گھلے ملے ہوتے تھے۔ پھر جو عورت کپڑوں میں بھری پری دکھائی دیتی وہ دبلی نکلتی اور دبلی دکھائی دینے والی بھری پری ... اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا لیلا۔ مثلاً ایسی تندرست عورت جسے دیکھتے ہی گردے میں درد ہونے لگے' اس سے ڈرنا بے کار بات ہے اور ہڈیوں کے ڈھانچے سے الجھنے پہ اتنا ہی نفع نہیں ہوتا تھا جتنا کسی مزدور کو بیس سیر لکڑیاں کاٹنے سے۔ مایا جس کے بارے میں کہیں یہ ہاتھ نہ آئے گی وہی گردن دبائے گی' اور مایا کیا ہوتی ہے"

(ٹرمینس سے پرے)

یہ نئے شہوانی حدوں کو بھی چھو سکتی ہے لیکن کتھا سرت ساگر' ہتوا پدیش' شکا سپ تتی' اور پرانوں کے سیکڑوں ہزاروں قصے کہانیوں میں شہوانیت کا وہ کون سا پہلو ہے جو بیان نہیں ہوا۔ ان میں عورت کی فطرت اور جسمانی مسرت کے سربستہ رازوں کو کھولنے کی مسلسل

کوشش ملتی ہے۔ ہندوستان کے کلاسیکی ادبی سرمایے میں جو مخصوص بے باکی پائی جاتی ہے، وہ چٹخارے کے لیے یا محض اکسانے کے لیے نہیں، اس کا تعلق جسمانی مسرت کی باجزی سے ہے۔ بیدی کے ہاں جنس کا ذکر زیادہ تر اس لحاظ سے آتا ہے جہاں معاملہ فطرت کے دل کی دھڑکنوں کو سننے، جسمانی کیف و سرور کے عظیم سے کو سمجھنے، عورت اور مرد کے تعلقات کی بھول بھلیوں کے بھید کو جاننے اور کائنات میں اتصالِ باہمی کی پراسراریت کی گرہیں کھولنے کا ہو، وہاں جنس کے مختلف پہلوؤں کا ذکر ناگزیر ہے۔

(۴)

اب چند الفاظ بیدی کے اسلوب اور نئے افسانہ کی زبان کے بارے میں۔ نئے افسانہ میں براہِ راست اندازِ بیان سے بچنے اور زبان کو تخیلی سطح پر استعمال کرنے کا رجحان عام ہوتا جارہا ہے۔ مجموعی طور پر اس رجحان کو رمزیہ اندازِ بیان (OBLIQUE EXPRESSION) کا رجحان کہا جاسکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ان تینوں اسلوبیاتی روایتوں سے انحراف کرتا ہے جس کا ذکر میں نے مضمون کے شروع میں کیا تھا۔ یعنی پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی ان تینوں روایتوں کو مجموعی طور پر براہِ راست اندازِ بیان (DIRECT EXPRESSION) کی روایت کہا جاسکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پرانے افسانہ نگاروں کے ہاں رمزیہ اندازِ بیان کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً احمد علی کا "موت سے پہلے" یا کرشن چندر کا "غالیچہ"۔ لیکن ایسی مثالیں خال خال ہی ہیں جبکہ نئے افسانے میں رمزیہ اور تمثیلی اندازِ بیان نے غالب رجحان کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ آزادی کے بعد جن افسانہ نگاروں نے براہِ راست اندازِ بیان سے رمزیہ اندازِ بیان کی طرف سفر کیا ہے، ان میں دو نام نہایت اہم ہیں: قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ اردو میں پہلی اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں۔ بیدی کے ہاں اساطیر سے مدد لینے کا رجحان "گرہن" سے شروع ہوتا ہے جو سنہ ۴۲ یا اس سے پہلے شائع ہوچکی تھی جبکہ انتظار حسین ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ اس طرف متوجہ ہوئے۔ ان کے مجموعے "کنکری" میں کوئی اساطیری انداز کی کہانی نہیں۔ البتہ سب سے پہلے حکایت اور داستان کے تمثیلی اسلوب کی بازیافت انتظار حسین نے کی۔ انتظار حسین کے اسلوب کو داستانی تمثیلی اسلوب کی توسیع کہہ سکتے ہیں جبکہ بیدی کا اندازِ بیان اساطیری ہے۔

جدید افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جنھوں نے براہِ راست اندازِ بیان کے افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی بعض افسانوں میں رمزیہ اندازِ بیان کو استعمال کیا۔ میری مراد رام لال کے افسانے "آنگن"۔ جوگندر پال کے "بازیافت"۔ اقبال مجید کے "پیٹ کا کیچوا" سے ہے۔ ان سے کچھ ہٹ کر اردو افسانہ میں اس وقت کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں بھی آرائشِ لفظی، رنگین بیانی، مرصع کاری اور تشبیہ سازی کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ میں نے اس سے پہلے جہاں تشبیہ اور استعارے کے فرق سے بحث کی تھی، اس کی وضاحت کردی تھی کہ زبان کے تخلیقی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کم تر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ہے لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ہے، اور استعارے کی لامحدود، دوسرے یہ کہ تشبیہ مشبہ بہ کے ساتھ آتی ہے اور اکثر و بیشتر اس کے ساتھ وجہِ شبہ اور حرفِ تشبیہ کا دم چھلا بھی لگا ہوا ہوتا ہے، جس سے نہ صرف طوالت اور لفاظی پیدا ہوتی ہے بلکہ اشاریت بھی مجروح ہوتی ہے۔ اردو افسانہ میں تشبیہ سے مزین نثر دراصل کرشن چندر کے اسلوب کی توسیع ہے۔ کرشن چندر کے ہاں پھر بھی ایک لطافت، نرمی اور توانائی ہے جبکہ ان لوگوں کے ہاں تشبیہ اور تکرار کی بھرمار سے نثر بے حد کثیف اور گاڑھی ہوگئی ہے اور افسوس اس بات کا ہے کہ ایسی گاڑھی نثر لکھنے والے سمجھتے ہیں کہ وہ زبان و ادب کی خدمت کر رہے ہیں، اردو افسانے پر احسان فرما رہے ہیں۔ ایسے لوگوں میں اپنے گناہ بخشوائے ہوئے وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں، جنھیں افسانوی زبان کا سرے سے شعور ہی نہیں۔ لمبے لمبے جملے، رنگین اور نادر تشبیہیں، منظر نگاری کی بھرمار، تفصیل ہی تفصیل، جزئیات ہی جزئیات، الفاظ ہی الفاظ، ایسے افسانوں کو پڑھتے ہوئے سر پیٹ لینے کو جی چاہتا ہے۔ ادب بے شک الفاظ کا فن ہے لیکن الفاظ کو سلیقے سے برتنے کا، نہ کہ ان کا ڈھیر لگانے اور انھیں بے مصرف استعمال کرنے کا۔ زبان کے ایسے کرم فرماؤں کو اردو افسانہ کبھی معاف نہ کرے گا۔

ان کے مقابلے پر وہ افسانہ نگار ہیں جو سرے سے براہِ راست اندازِ بیان کے قائل ہی نہیں اور موجودہ دور میں افسانے کے لیے صرف رمزیہ علامتی یا تمثیلی اندازِ بیان ہی کو موزوں سمجھتے ہیں۔ میری مراد دیویندر اِسّر، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، انور سجاد، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، بلراج کومل اور کمار پاشی جیسے افسانہ نگاروں سے ہے۔ یہ اردو افسانہ کی بلوغت

کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ اب واضح معنی کے بجائے پوشیدہ معنی کی اہمیت تسلیم کرلی گئی ہے یہ بھی طے ہے کہ جیسے جیسے افسانہ ترقی کرتا جائے گا رمزیہ اندازِ بیان کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

عام طور پر کہا جاتا ہے کہ اب افسانے کی زبان شاعری کی زبان سے قریب آ گئی ہے۔ لیکن یہاں شاعری کی زبان سے کرشن چندر اور ان کی صف کے افسانہ نگاروں کی رومانی نثر مراد نہیں جو طرحدار تو ہے تہہ دار نہیں۔ جدید افسانے میں شاعری کی زبان سے وہ زبان مراد ہے جو شاعرانہ وسائل سے کام لیتی ہے یعنی کنایہ، استعارہ، علامت، تمثیل، اشاریت اور رمزیت سے۔ نیز اساطیر، قدیم رسوم و عقائد اور لوک روایات سے مدد لے کر نئے معنوی تلازموں کی دریافت کرتی ہے۔

آخر میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئے افسانہ نگار جب براہِ راست اندازِ بیان کی پرانی اسلوبیاتی روایت کو رد کر چکے ہیں تو رمزیہ اندازِ بیان کی نئی روایت کی بنیاد کس اسلوب پر رکھی جائے گی؟ پریم چند کی زبان تو ارتقائی سفر میں پیچھے رہ گئی ہے۔ کرشن چندر کی زبان کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ان دونوں کے بعد منٹو رہ جاتے ہیں یا پھر بیدی۔ بیدی کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اتنا منفرد ہے کہ اس کی پیروی نہ کسی سے ہوئی ہے نہ ہو سکتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ اس کی بنیاد استعارہ یا اساطیر پر ہے (کیونکہ یہ بات تو ان میں اور اکثر جدید افسانہ نگاروں میں وجہِ اشتراک ہے) بلکہ اس لیے کہ بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے (MAINSTREAM) سے ہٹی ہوئی ہے۔ اس طرح لے دے کے فقط منٹو رہ جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ منٹو کی زبان بنیادی اردو سے قریب ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ قابلِ قبول ہے۔ یہاں زبان اور اسلوب کے فرق پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ اسلوب کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی اظہار کی پرت (LEVEL OF EXPRESSION) اور دوسری معنیاتی پرت (LEVEL OF DISCOURSE)۔ جہاں تک رمزیہ اندازِ بیان کی پہلی پرت کا تعلق ہے یعنی اظہار کا تو لامحالہ منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنیاتی پرت تو لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے، استعارہ، کنایہ، علامت اور اساطیر سے مدد لینے اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخلیقی استعمال سے تیار ہوگی۔ اس سلسلے میں منٹو سے زیادہ مدد نہیں ملے گی، اِلّا "پھندنے" کے، کیونکہ ان کا عام اسلوب تو بہرحال براہِ راست اندازِ بیان کی ذیل میں آتا ہے۔ البتہ معنیاتی تہہ داری، استعاراتی گہرائی اور اساطیری روایتوں کے لامحدود خزینوں سے استفادے کی بیدی کی دکھائی ہوئی راہ ہمیشہ روشن رہے گی۔

فضیل جعفری

عصمت چغتائی کا فن

عصمت چغتائی اور ان کے ہم عصر دوسرے بڑے افسانہ نگاروں یعنی بیدی، کرشن، منٹو کے افسانوی ادب کا تجزیہ کرتے ہوئے محمد حسن عسکری نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جس زمانے میں ان لوگوں نے لکھنا شروع کیا، "ان دنوں ہر نوجوان کے لیے بغاوت یا کم سے کم بیزاری لازمی ہو گئی تھی، اس کی نفرت یا اس کی محبت کے مرکز معین تھے، اب وہ اپنا کام صرف لکھنا نہیں سمجھتا تھا بلکہ چند چیزوں کے خلاف اور دوسری چند چیزوں کے حق میں لکھنا خیال کرتا تھا، ہر لکھنے والے نے اپنی محبت اور نفرت کے لیے چند چیزیں چن لی تھیں، بہت حد تک اس انتخاب نے انھیں ایک خاص ذریعۂ اظہار بھی دے دیا تھا، اور اسی تعلق نے ان کے افسانوں میں ایک ہم آہنگی، وحدت اور انفرادیت پیدا کر دی تھی اور یہ کہ ۱۹۳۶ء کے قریب والے دور میں ایسا ہونا ناگزیر تھا"

اگر ہم "فسادی" اور "گیندا" جیسے افسانوں سے لے کر "گدان" تک کا مطالعہ کریں تو یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ عصمت بنیادی طور پر سماجی منسلکات یعنی SOCIAL CONCERNS کی افسانہ نگار ہیں۔ دولت کی غلط تقسیم اور اس کے مضر اثرات، تقسیم سے پہلے کے بھرے پُرے مشترکہ خاندانوں کی چہل پہل اور قصباتی زندگی کے بیشتر ثقافتی پہلوؤں کی عکاسی، تقسیم کے بعد ابھرنے والی شہری زندگی اور ان میں پایا جانے والا تصنع نیز اقدار کا بحران، امارت اور غربت کے بیچ ایسی خلیج جو ہماری حسِ انصاف کو ہی نہیں بلکہ جمالیاتی احساس کو بھی زخمی کر دے، ناکردہ گناہوں کی سماجی سزائیں، عورت کا مرد کی ملکیت تصور کیا جانا، بند سماج میں موجود جنسی دباؤ اور بسا اوقات اس کی غیر فطری نکاسی، بہتر تعلیم کی کمی، ذاتی سطح پر مفادات کا گھنا جنگل اور معاشرے میں موجود رکاوٹیں وغیرہ

عصمت کے افسانوں کے عمومی موضوعات ہیں جنھیں وہ اپنی افسانوی تکنیک کے ذریعے خصوصیت عطا کرتی ہیں۔ تکنیک سے میری مراد ہے ماحول کی تصویر کشی، بیانیہ میں موجود نقطۂ نظر، الفاظ، محاوروں، امیجز کا انتخاب اور ان کا استعمال، جملوں کی ساخت، کردار نگاری اور دوسرے بھی عناصر جو افسانہ نگار کی حقیقی دنیا اور افسانوی دنیا میں ایک تخلیقی رشتہ پیدا کرتے ہیں، ایک ایسا رشتہ جس پر افسانے کے معنی کا انحصار ہوتا ہے۔

فکشن کے ایک جدید نقاد ROBERT SCHOLES کا خیال ہے کہ کسی ادبی تخلیق کو مکمل طور پر سمجھنے کے لیے عصری اور لسانی سچائیوں پر دھیان رکھنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اپنے نظریۂ حقیقت کو اُس زمانے کی حقیقتوں سے بھی دوچار کریں، جس زمانے میں متعلقہ فن پارے کی تخلیق ہوئی ہے۔ اس طرح جدید قاری کے عمومی نقطۂ نظر میں تاریخی علمیت یعنی HISTORICAL SCHOLARSHIP کے لیے بھی جگہ نکل آتی ہے یعنی بات اب اس ماحول تک پہنچ جاتی ہے جس سے عصمت کا تعلق رہا ہے اور جس کی عکاسی انھوں نے اپنے افسانوں میں کی ہے۔

عصمت نے جس زمانے میں افسانہ نگاری شروع کی اس زمانے میں عام طور پر شریف گھرانوں سے متعلق لڑکیوں کا افسانے لکھنا یا شاعری کرنا بجائے خود 'آوارگی' کے مترادف تھا۔ یہ سچ ہے کہ عصمت سے پہلے بیگم یلدرم اور کچھ دوسری خواتین افسانے لکھ چکی تھیں، لیکن ان کے افسانے زیادہ تر اصلاحی اور تبلیغی ہوتے تھے نیز ان میں حقیقت پر عینیت کو ترجیح دی جاتی تھی۔ عصمت نے اپنے افسانوں میں جو ماحول پیش کیا ہے وہ وہی ہے جو ان کا اپنا ماحول رہا ہے اور جس کی حقیقی عکاسی کے لیے وہ مشہور ہیں یعنی ایسا متوسط یا غریب متوسط مشترکہ خاندان جہاں عموماً دولت، علمیت یا افرادِ خاندان کی غیر معمولی صلاحیتوں کی فراوانی کے بجائے گھریلو محبتوں اور عداوتوں، معاشی بدحالی، بے ضررگالیوں، جائز اور ناجائز بچوں کی فراوانی پائی جاتی ہے۔ گھر پر دادیوں، نانیوں، ماؤں، خالاؤں وغیرہ کی حکومت ہوتی ہے خادم اور خادمائیں یا تو گھر کے ضروری فرنیچر کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں یا پھر اس لیے کہ ان خادموں اور خاداؤں کی جوان ہوتی ہوئی لڑکیاں اپنے ہم عمر صاحب زادگان کی جوانی کے ابال کے لیے اسٹور روم کا کام کر سکیں۔ عصمت کے افسانوں کی عورت بیوی سے زیادہ ماں، بھابھی، اور پڑوسن کا کردار ادا کرنے میں فخر محسوس کرتی ہے۔ محمد حسن عسکری کے

بیان کی روشنی میں عصمت کے کرداروں اور ان سے متعلق واقعات کے سلسلے میں فن کار کی واضح نفرت اور محبت یا یوں کہیے کہ واضح جانب داری کا قدم قدم پر سامنا کرنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی یہ جانب داری پہلے سے طے شدہ فارمولے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ ان کے افسانوں میں غیر تعلیم یافتہ یا کم پڑھے لکھے، جسمانی صحت اور FIGURE کو برقرار رکھنے سے یکسر بے نیاز، ہر قسم کے جمالیاتی احساس سے عاری، کردار اپنی چھوٹی موٹی جنسی بدعنوانیوں کے باوجود معصوم، نیک اور پاکباز ہوتے ہیں۔ برخلاف اس کے زیادہ ذہین، زیادہ خوبصورت، زیادہ پڑھے لکھے اور زیادہ اسمارٹ لوگ بطور اصول یا تو اوباش ہوتے ہیں یا پھر دھیرے دھیرے بن جاتے ہیں۔

اپنے افسانے "بہو بیٹیاں" میں اپنی دو بھابھیوں کا تعارف کرانے کے بعد افسانے کی خاتون راوی تیسری بھابھی کا تعارف یوں کراتی ہے۔

"یہ تعلیم یافتہ کہلاتی ہے۔ اسے ایک کامیاب بیوی بننے کی مکمل تعلیم ملی ہے، وہ ستار بجا سکتی ہے، پینٹنگ کر سکتی ہے، ٹینس کھیلنے، موٹر چلانے اور گھوڑے کی سواری میں مشّاق ہے۔ . . . دونوں میاں بیوی ایک ہی فرمے کے بنے ہوئے ہیں، ان کے مزاج، پسند اور ناپسند یکساں، دونوں ایک ہی کلب کے ممبر ہیں، دونوں ایک ہی سوسائٹی کے چہیتے فرد۔" شاید اس اقتباس سے آپ کو یہ اندازہ ہو کہ عصمت ایک آئیڈیل شادی شدہ جوڑے کی تصویر کشی کر رہی ہیں۔

لیکن نہیں، یہ جوڑا جس طبقے سے تعلق رکھتا ہے اسے تو غالباً خدا نے اخلاقی جرائم کے ارتکاب کے لیے ہی پیدا کیا ہے۔ چنانچہ جو نتیجہ نکلتا ہے اُس سلسلے میں بھی مندرجہ ذیل پیراگراف ملاحظہ ہو:

"میاں کا ایک دوسرے اعلیٰ افسر کی بیوی سے مشہور و معروف قسم کا عشق چل رہا ہے اور بیوی اُس کے ایک ہم عمر سے مانوس ہے، جس کی بیوی اپنے سہیلی کے میاں سے اٹکی ہوئی ہے، یہ سہیلی ایک سارجنٹ کے دامِ الفت میں گرفتار ہے، جس کی اپنی بیوی ایک بوجل سے سیٹھ کے پاس رہتی ہے، جس کی پرانی چہیک رو بیوی منیجر سے الجھی ہوئی ہے۔"

پورے سلسلے میں ایسا لگتا ہے کہ خدا نے اس پورے طبقے کی تخلیق ہی اخلاقی جرائم اور خصوصاً EXTRA MARITAL رشتے بنانے کے لیے کی ہے۔ عصمت پر جو فحاشی کے

الزامات عموماً لگائے جاتے تھے، ان پر جل کر ایک بار عصمت نے یوں جواب دیا تھا، ایک ANECDOTE "یا اللہ یہ فحش نگاری کیا ہوتی ہے، ہماری ایک خالہ تھیں، جو کمسن لڑکیوں کو ہر وقت ڈھنگ سے دوپٹہ اوڑھنے کی تلقین کیا کرتی تھیں ذرا سا دوپٹہ ڈھلکا اور ان کی آنکھوں میں خون اترا، سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ وہ اس خاص حصۂ جسم سے کیوں جلتی تھیں، معلوم ہوا کہ محترمہ چونکہ نہایت مرجھائی ہوئی کھٹائی کی شکل کی تھیں، لڑکیوں کے جسم کو دیکھ کر کوئلہ ہو جاتی تھیں۔" اب جن حضرات کو خود عصمت کی طرح حرکت و سکنات کا نفسیاتی جواز معلوم کرنے کا شوق ہو، انھیں سماج کے کچھ مخصوص لوگوں کی طرف اس رائے کے پیچھے موجود نفسیاتی COMPLEX تک پہنچنے میں آسانی ہوگی۔ ادبی تنقید کی سطح پر عصمت کے اس رائے کو نظریاتی دراز دستی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، عصمت خود اخلاقی سطح پر کٹر روایاتی نظریات رکھنے والوں کی طرف سے لعن طعن کا شکار ہوتی رہی ہیں، ان کے بعض افسانوں کے تعلق سے خصوصاً اور ان کی عام افسانوی فضا کے تعلق سے عموماً بہت سارے لوگوں نے فحاشی، عریانی اور ذہنی پرورش کے الزامات لگائے ہیں۔

ایک نقاد نے اپنے ایک حالیہ مضمون میں عصمت کے جنسی تجربات کو خام بتایا ہے شاید یہ تنقید عصمت کی نظر سے نہیں گزری ورنہ وہ فوراً جواباً لکھ بھیجتیں کہ قبلہ آپ کے مشورے کے بغیر ان تجربات میں پختگی کیسے آسکتی ہے۔

اپنے افسانوی مجموعے "ایک بات" کے دیباچے میں عصمت نے ایک شاعر کا حوالہ دیا ہے جنھوں نے یہ سوال اٹھایا کہ یہ جو ادیب فحش نگاری کرتے ہیں، تو کیا ان کی بہنیں نہیں ہیں۔ بقول عصمت " ان حضرت سے دست بستہ عرض ہے کہ قبلہ اگر ماں بہن نہ ہوتیں تو مشاہدہ کہاں ہوتا۔" عصمت نے بار بار اس پر اصرار کیا ہے کہ ان کے بیشتر افسانے ان کے اپنے مشاہدات و تجربات پر مبنی ہوتے ہیں، اور یہ کہ ان کے افسانوں کو واقعات کی مصوری نہیں بلکہ فوٹوگرافی سمجھا جائے۔ ایک تو عصمت کا اپنے افسانوں کے واقعاتی پہلو پر یہ اصرار اور پھر بیانیہ میں ان کا نقطۂ نظر۔ انھوں نے افسانوں میں واقعات کو زیادہ تر صیغۂ واحد متکلم حاضر کے ذریعہ بیان کیا ہے جیسا کہ JOHN E. TILFORD Jr. نے اپنے نقطۂ نظر پر اپنے مبسوط مقالے میں لکھا ہے کہ صیغۂ واحد متکلم حاضر والا نقطۂ نظر افسانے میں خود نوشت کا تاثر اور عنصر پیدا کر دیتا ہے اور بظاہر ناقابل یقین باتیں بھی قاری کے لیے قابل یقین

بن جاتی ہیں۔ عصمت کے نسبتاً زیادہ جرأت آمیز اور REVEALING افسانوں میں صیغہ واحد حاضر والے نقطۂ نظر کا نتیجہ یہ نکلا کہ مخالفین تو الگ رہے، مولانا صلاح الدین احمد اور منٹو اور آل احمد سرور کے علاوہ وہ بیشتر نقاد بھی جو عصمت کے افسانوں کے موضوعات پر نصرۃ لعنت کر رہے تھے، انھوں نے بھی عصمت کی شخصیت کو مکمل طور پر ان کے افسانوں سے جوڑ دیا۔ مثال کے طور پر اسی زمانے میں مجنوں گورکھپوری سے ایک طرف تو یہ لکھ کر عصمت کی مدافعت و حمایت کی کہ " پردے کے پیچھے اور لحاف، یا گیندا اور خدمت گار کی بے درد نفسیاتی واقعیت کو ہمارے غلط معاشرتی معروضات، اور ہمارے ریاکارانہ اخلاقی معیار اس لیے گوارا نہیں کر سکتے کہ وہ ابھی اپنا نقطۂ نظر قائم رکھ کر ہماری ترقی کو روکے رکھنا چاہتے ہیں۔" لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ جب مجنوں صاحب کو یہ پتہ چلا کہ عصمت کو ایک اسکول میں ملازمت مل گئی ہے تو ان کا جو ردعمل ہوا وہ انھیں کی زبانی سنیے " میں نے جب یہ سنا کہ عصمت ایک اسکول میں پڑھانے لگی ہیں، تو میرا دل دھڑکنے لگا، نہ صرف عصمت کے لیے بلکہ ان لڑکیوں کے لیے بھی جن کو وہ پڑھا رہی ہوں گی، جس شخص کے اندر اتنی نفسیاتی گرہیں ہوں، جو جذباتی جبر و تشدد اور قلبی اور ذہنی حائلات و موانع میں اس طرح مبتلا ہو اس کے لیے معلمی کا پیشہ سرسامی حد تک خطرناک ہوگا۔"

یہ تنقیدی رویہ دراصل افسانہ نگار کو اس کے یہاں موجود افسانوی فضا سے سونی صدی شناخت کرنے کا نتیجہ ہے۔ باوجود اس کے کہ عصمت اپنے کرداروں سے بے حد محبت کرتی ہیں، باوجود اس کے کہ وہ خود کبھی کبھی کردار بن کر بولنے لگتی ہیں، اور باوجود اس کے کہ وہ کبھی کبھی کردار کی فطرت کے خلاف اس کی گردن پکڑ کر بعض کام کرنے پر اور بعض کام نہ کرنے پر مجبور کر دیتی ہیں، ان کے بیشتر افسانوں میں فن اور فن کار کے بیچ فنی فاصلہ موجود رہتا ہے!

یہ سچ ہے کہ انھوں نے عورتوں کی جنسی گھٹن اور جنسی بدعنوانیوں پر قلم اٹھایا ہے اور ان چیزوں نے ان کے فن کو انفرادیت عطا کی ہے۔ عورتوں سے متعلق انھوں نے بعض افسانوں کی توضیح یوں کی ہے۔" عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ مرد ہی بڑی گندی باتیں کرتے ہیں، نہیں عورتیں بھی کرتی ہیں، عورتوں کے پاس زیادہ وقت ہوتا ہے۔" دوپہر کو محلے بھر کی عورتیں جمع ہو کر بیٹھ جاتی تھیں اور ہم لڑکیوں سے کہا جاتا تھا، چلو، بھاگو تم لوگ، میں چھپ کے، پلنگ کے نیچے گھس کر کہیں سے ان کی باتیں سن لیا کرتی

تھی ،جنس کا موضوع گھٹے ہوئے ماحول اور پردے میں رہنے والی بیویوں کے لیے بہت اہم ہے۔میری افسانہ نگاری اسی گھٹے ہوئے ماحول کی عکاسی ہے، فوٹوگرافی ہے ۔"

اگر یہ بات مان بھی لی جائے تو بھی جس طرح فوٹوگرافر کو تصویر کھینچنے کے بعد اُسے اجاگر کرنے اسے بھرپور تاثر دینے کے لیے سو طرح کے ہتھکنڈے استعمال کرنے پڑتے ہیں اسی طرح حقیقت پرستی والے رجحان سے متعلق افسانہ نگار کو بھی بہت کچھ کرنا پڑتا ہے۔

میرے نزدیک عصمت کی افسانوی دنیا کا SPECTRUM تین عناصر سے ترتیب پاتا ہے۔ (۱) حقائق کو قلم بند کرنا (۲) حقیقی دنیا کی عمومی شکلوں یا ان سے متعلق نظریات کا افسانوی شکل میں پیش کرنا (۳) ایسے واقعات کی مدد سے افسانہ ترتیب دینا جو حقیقت نہ ہوں لیکن حقیقت سے مشابہت رکھتے ہوں ان سب کا بنیادی ذکر جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں "گھر" ہوتا ہے۔ اس طرح بظاہر عصمت کی افسانوی دنیا محدود معلوم ہوتی ہے عصمت کی تیز اور کھلی ہوئی افسانوی آنکھ نے گھر کے در و دیوار پر چڑھے ہوئے پلاسٹر کو جس طرح کھرچا ہے اور گھر کے مختلف گوشوں کو جس طرح اجاگر اور کبھی کبھی بے نقاب کیا ہے اس پر اگر آپ ایک فاصلے سے نظر ڈالیں تو یہی دنیا خاصی بڑی معلوم ہونے لگتی ہے۔ انھوں نے اپنے ماحول کو غیر مبہم اور بے جھجک انداز میں پیش کیا ہے، ان کے نزدیک گھریلو، اخلاقی سچائیاں دراصل جمالیاتی سچائیوں کا نعم البدل ہوتی ہیں کیونکہ ان کا عقیدہ ہے زندگی کی دلچسپ ترین سچویشنز گھر کی چہار دیواری کے اندر ہی جنم لیتی ہیں۔

"مندی"، "بچھو پھوپھی"، "پردے کے پیچھے"، "کیڈل کورٹ"، "لحاف" بحث کی گنجائش رکھتے ہوئے بھی پہلی قسم کے ذیل میں رکھے جا سکتے ہیں، اسی طرح "عشق پر زور نہیں" "دو ہاتھ"، "بے کار" اور "گلدان" کو ہم دوسری کٹیگری اور "چوتھی کا جوڑا" "پنکچر" "یار" "نفرت" "بیمار" "خدمت گار" وغیرہ کو تیسری ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔

ان میں سے بعض افسانوں مثلاً "پردے کے پیچھے" یا "لحاف" وغیرہ پر عریانی اور فحاشی کے الزامات لگائے گئے ہیں، پرانے لوگوں کو تو جانے دیجیے، ابھی چند برسوں پہلے بھی ایک مشہور ترقی پسند نقاد نے رسالہ فنون میں عصمت پر لکھتے ہوئے ان کے افسانوی ادب کے ایک حصے پر PORNOGRAPHIC ہونے کا الزام لگایا تھا۔ میں سمجھتا ہوں جن لوگوں نے حقیقی PORNOGRAPHIC ادب کا مطالعہ کیا انھیں عصمت کے افسانے تو بہ النصوح

یا گائے کی فریاد معلوم ہوں گے۔ PORNOGRAPHY میں انسانی جسم کے اعضائے مخصوص کا نہ صرف EXPOSURE ہوتا ہے بلکہ ان کا GRAPHIC بیان بھی ملتا ہے۔ اسی طرح جنسی فعل کا مفصّل اور لذّت آمیز بیان ہوتا ہے PORNOGRAPHY لحاف کے اندر کی نہیں باہر کی چیز ہے۔

"پردے کے پیچھے" تو ایک نہایت ہی معصوم اور بے ضرر قسم کا افسانہ ہے جس میں پردے کے پیچھے بیٹھی ہوئی طالبات پردے سے باہر موجود کچھ طالب علموں کے متعلق اپنی اپنی پسند یا یوں کہیے کہ اپنے تخیّلی شوہروں کے بارے میں اظہار رائے کرتی ہیں اور ان کی سہیلیاں ایک دوسرے کے پسندیدہ لڑکوں کے بارے میں چہلیں اور چھیڑ چھاڑ کرتی ہیں، ظاہر ہے کہ یہ محض اوپری چھیڑ چھاڑ ہے، اس افسانے کو جاں نثار اختر کی اسی ماحول میں لکھی گئی نظم کا نثری اور افسانوی COUNTERPART کہا جا سکتا ہے۔

عصمت کا اصل کارنامہ "چوتھی کا جوڑا" "بے کار" اور "دو ہاتھ" جیسے افسانے ہیں: جن میں انسانی رشتوں کے بیچ ممکنات و ناممکنات کی آپسی کشمکش سے پیدا ہونے والے المیے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود کہ "چوتھی کا جوڑا" اور "بے کار" کے اختتام پر علی الترتیب راحت کی شادی کہیں اور طے ہو جانے اور اس کے واپس چلے جانے کے بعد مدقوق کبری کی موت، اور "بے کار" میں شک، محرومی، بے بسی کی انتہائی منزلوں تک پہنچ جانے والے باقرمیاں کی اچانک موت کو کسی حد تک تخیّلی جذباتیت کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے لیکن اس سے افسانے کے مجموعی تاثر میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جذباتیت پر ڈرامائیت غالب آجاتی ہے۔ مثال کے طور پر "بے کار" میں میٹرک پاس ہاجرہ اپنے شوہر باقرمیاں کی ملازمت ختم ہو جانے کے بعد اور ایک ایک کر کے سارے آبائی زیورات بک جانے کے بعد جب افراد خاندان کو فاقوں سے بچانے اور کسی نہ کسی طرح زندگی کی جوت جلائے رکھنے کے لیے ایک اسکول میں عارضی طور پر ملازم ہو جاتی ہے تو ایک طرف تو پڑوس کی عورتیں اسے یوں دیکھتی ہیں جیسے وہ کوئی بازاری عورت ہو، دوسری طرف اسکول کے حکام اس کی معاشی مجبوریوں کا استحصال کرتے ہوئے اس سے زیادہ سے زیادہ کام لیتے ہیں اور تیسری طرف اس کا شوہر باقرمیاں جس کی ذہنی نشو و نما روایتی اخلاقیات کی پروردہ ہوتی ہے اس پر نہ صرف شک کرتا ہے بلکہ شدید غصے کے عالم میں اس پر ہاتھ بھی اٹھا دیتا ہے۔ یہ غصہ دراصل بے بسی کی انتہائی شکل ہے۔

باجرہ بھی شدید اعصابی تناؤ کے زیر اثر شدید ردعمل کا اظہار کرتی ہے۔ لیکن یہ بدنصیب اور زندگی و موت کی کشمکش سے دوچار عورت جب رات میں سوتی ہے تو ایسا لگتا ہے کہ "خدا نے جیسے اس کی سُن لی، ایک سایہ اپنے اوپر جھکا ہوا محسوس ہوا، باقر میاں اسے سوتا سمجھ کر مڑ کر جانے لگے، باجرہ نے ان کی آستین پکڑ لی۔ سلیم کی طرح باقر میاں سسکیاں لیتے اس کے بازوؤں میں آگئے، ساری غربت، ساری کثافت، دو پیار کرنے والوں کے آنسوؤں نے دھو ڈالی، کتنے دبلے ہو گئے تھے باقر میاں، اس کا گلا بھر آیا، اُن کے گالوں میں اتنی نوکیلی ہڈیاں تو کبھی نہ تھیں، جیسے صدیوں کے بعد ان سے ملی ہو۔۔۔۔ کتنا حسین تھا یہ جسم شادی کی رات۔۔۔۔"

اور پھر اچانک یہ سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے۔

باقر میاں کی والدہ کی آواز "اٹھ نصیبوں جلی۔۔۔۔ تیرا ارمان پورا ہو گیا۔۔۔۔ ہائے ڈائن میرے لال کو کھا گئی۔" بندوق سے نکلی ہوئی گولی کی طرح باجرہ کے سینے کو چھیدتی ہوئی گزر جاتی ہے۔ یہ افسانہ روایتی اخلاقیات کے منہ پر ایک زبردست طمانچہ ہے۔ اس سلسلے میں میں عصمت کے افسانے "دو ہاتھ" کا خاص طور پر ذکر کرنا چاہوں گا۔ افسانے کے مرکزی کردار گوری مہترانی کا شوہر رام اوتار ملٹری میں بھرتی ہو کر باہر چلا جاتا ہے، اس درمیان اس کی بیوی گوری کی اٹھلاتی ہوئی جوانی رنگ لاتی ہے۔ رام اوتار کی ماں ڈراتی دھمکاتی ہے، مارتی پیٹتی ہے، لیکن کوئی اثر نہیں ہوتا اور بالآخر ایک لڑکا پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی بیچ رام اوتار کے واپس آنے کی خبر آتی ہے، سارے لوگ ایک شدید ذہنی تناؤ محسوس کرتے ہیں کیونکہ سبھی کو اندازہ ہے کہ رام اوتار پر اس واقعے کا فطری ردعمل کیا ہوگا۔ لیکن رام اوتار پر بظاہر اس واقعے کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ الٹا وہ بچے سے اپنی محبت اور پدرانہ شفقت کا اظہار کرتا ہے! یہ رویہ بھی سب کو ڈسٹرب کر دیتا ہے۔ بالآخر افسانہ کی راوی خاتون کے والد جن کی حیثیت گاؤں کے مکھیا کی سی ہوتی ہے، رام اوتار کو بلا کر واقعے کی بے حد سنجیدہ اور خطرناک نوعیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں، رام اوتار جواب دیتا ہے:

"سرکار بڑا ہو جاوے گا، اپنا کام سمیٹے گا۔" رام اوتار نے گڑگڑا کر سمجھایا، "وہ دو ہاتھ لگائے گا تو اپنا بڑھاپا تیر ہو جائے گا۔" ندامت سے رام اوتار کا سر جھک گیا۔" یہ وہ موڑ ہے جہاں عصمت پوری شدت کے ساتھ افسانوی معنی کی ترسیل کر دیتی ہیں۔ رام اوتار

بے حس نہیں ہے، لیکن شدید غربت اور غیر محفوظ مستقبل اسے بے غیرت بننے اور حالات سے سمجھوتہ کرنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ یہ افسانہ موضوع کے صد فی صد اختلاف کے باوجود اپنے مجموعی برتاؤ اور کلائمکس کے اعتبار سے پریم چند کے افسانے "کفن" کی یاد دلا دیتا ہے۔ لیکن پریم چند نے کفن میں غریبوں سے اپنی تمام ہمدردی کے باوجود اپنے افسانے کو جس موڑ پر ختم کیا، وہ زبردست فنی بصیرت کی دلیل ہے۔ عصمت اس معاملے میں جابجا دھوکا کھا جاتی ہیں۔ اس افسانے میں نظریاتی سطح پر اپنے CONVICTION یا اعتقادات کو بھرپور افسانوی شکل دینے کے باوجود مطمئن نہیں ہوئیں اور بالآخر افسانہ ان سطور پر ختم ہوتا ہے۔

" اور نہ جانے کیوں ایک دم رام اوتار کے ساتھ ابا کا سر بھی جھک گیا، جیسے اُن کے ذہن پر لاکھوں کروڑوں ہاتھ چھا گئے، یہ ہاتھ حرامی ہیں نہ حلالی، یہ تو بس جیتے جاگتے ہاتھ ہیں جو دنیا کے چہرے سے غلاظت دھو رہے ہیں اس کے بڑھاپے کا بوجھ اٹھا رہے ہیں۔"

وغیرہ ــــ یہ اختتام افسانے کی شدت تاثر کو یقیناً مجروح کرتا ہے اور ڈرامائی کشمکش پر جذباتیت غالب آجاتی ہے۔ افسانے کے اختتام اور کہیں کہیں بیچ میں ان کی تقریروں اور تبصروں کے باوجود ان کا افسانوی اسلوب ہمیشہ اپنے خالق سے وفادار رہتا ہے۔ جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے ظاہر ہے کہ سماجی تبدیلیوں کے باعث ایسے موضوعات جو مخصوص قسم کے ماحول یا واقعات یا نفسیاتی ردعمل سے جڑے ہوئے تھے اب بے روح ہو گئے ہیں، لیکن عصمت کا اسلوب موضوع سے الگ ہٹ کر بجائے خود ایک ایسا بے تکلف اور تخلیقی اسلوب ہے جس نے ان کے افسانوی ادب کو بے روح نہیں ہونے دیا اسی اسلوب کی گرفت پورے افسانے پر موت کی طرح مضبوط رہتی ہے۔ ان کے ڈکشن میں، جیسا کہ منٹو نے بہت پہلے لکھا تھا، حواسِ خمسہ کے مختلف ردعمل کو خصوصی اہمیت ہے، قطع نظر اس کے کہ ان کے ڈکشن کی بے تکلفی جس کے سبھی مداح ہیں وہ دراصل وہ لفظیات (VOCABULARY) ہے جو ان سے مختص ہوگئی ہے۔ مضافاتی اور خاص طور پر گھریلو عورت کے طعنے، تشنعے، کوسنے، محاوراتی اندازِ بیان اور انواع و اقسام کی گالیاں، پھر عورتوں کی زبان میں مختلف طبقوں کی زبان کا اختلاف بھی اجاگر کرتی جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر " دو ہاتھ " والی گوری مہترانی نابلتی کھولتی جوانی کے خطرات کو محسوس کر کے جب شاگرد پیشہ کی عورتیں، اپنا دفعہ کر کمھیائن کے پاس جاتی ہیں تو وہ ان الفاظ میں گوری کی ساس

کی سرزنش کرتی ہیں؛

"کیوں ری چڑیل، تونے بہو قطامہ کو چھوٹ دے رکھی ہے کہ ہماری چھاتی پر کودوں دلے، ارادہ کیا ہے تیرا۔ کیا منھ کالا کرائے گی" اور بوڑھی مبترانی ان لفظوں میں جواب دیتی ہے،

"کیا کروں بیگم صاحب، حرام کھور کو چار چوٹ کی مار بھی دی سے تو روٹی بھی کھانے کو نا دی، پر راند میرے تو بس کی نہیں۔"

اسی طرح جب "پھوپھوپھی" میں آپ نند اور بھاوج کے مکالمے پڑھیں تو صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ پھوپھوپھی کے لب و لہجہ میں مغل فرمانرداؤں کا خون اب تک پھنکار رہا ہے جب کہ بھاوج جن کا تعلق شیخ سلیم چشتی کے خاندان سے ہے، نہایت ہی نرم و نازک الفاظ کا استعمال کرتی ہے۔ بعض مستعمل الفاظ کو نئے معنی پہنا دینا اور اسی طرح سیدھے سادے الفاظ و اصطلاحات استعاری معنی میں استعمال کرنا، ان کے اسلوب کا ایک اٹوٹ حصّہ ہے۔ اسی طرح ان کی حسِ مزاح، اسلوب کی مدد سے بھی خطرناک سے خطرناک سچویشن کے TENSION کو کم کر دیتی ہے۔ ان سے ایک افسانے سے مندرجہ ذیل اقتباس ان کی خوبیوں کو اجاگر کرتا ہے:

"وہاب چچا کی دلہن نے گریبان کھول کر لونڈے کا دسترخوان لگا دیا، اللہ کیا بدن تھا، ہم لونڈیاں بالیاں تو شرم کے مارے پانی پانی ہو جایا کرتی تھیں، بچوں کے ناشتے دان کے کر مرادآبادی لوٹے۔ پچھلا استقاط تو اسی لوٹے کے نیچے دب کر جاں بحق ہو گیا، رات کو سوتے میں منھ میں دودھ دیا، نہ جانے کیسے نیند میں کروٹ لی کہ منھ اور ناک پر ڈھائی تین سیر گوشت آپڑا، بے چارے کا دم گھٹ گیا۔"

ان کا افسانہ "ننھی سی جان" زبان و بیان پر ان کی زبردست قدرت کا روشن ثبوت ہے۔

کہانی کی شروعات یوں ہوتی ہے:

"تو آیا اب کیا ہوگا"

"اللہ جانے، کیا ہوگا" "مجھے تو صبح سے ڈر لگ رہا ہے" نزہت نے الجھے ہوئے بال نکال کر کنگھی میں لپیٹنا شروع کیے، ذہنی انتشار سے اس کے ہاتھ کمزور ہو کر لرز رہے تھے۔"

پوری کہانی میں مکالموں کا انداز، لڑکیوں کا سہما ہوا لہجہ، مرکزی کردار رسولن کے

طور طریقے ایسا سماں باندھتے ہیں کہ عصمت کے افسانوں سے واقف کار قاری جائز طور پر ایک ناجائز بچے کے متعلق CURIOUS ہو جاتا ہے لفظ بہ لفظ اور جملہ بہ جملہ رسولن کے ناجائز بچے کے متعلق یقین ہوتا چلا جاتا ہے' یہ بات بالکل آخر میں کھلتی ہے کہ جس چیز کو رسولن نے کسی اودنو کر کی قمیص میں لے کر پائیں باغ میں دفن کر دیا تھا وہ دراصل منارہ مرغی کا چوزہ تھا جسے بطورِ خاص گھر کے مالک نے کانپور سے منگایا تھا' میں سمجھتا ہوں کہ تکنیک کے اعتبار سے یہ افسانہ جنسی FORCE کی بہترین مثال ہے۔

عصمت کے افسانوں میں دراصل جنس' عمر' طبقاتی فرق جیسے عمومی BARRIERS ایسے دروازوں کا کام کرتے ہیں' جن سے گزر کر اُن کا افسانوی کردار اور خصوصًا نوجوان کردار کبھی خارجی دنیا کے بارے میں اور کبھی خود اپنے متعلق لاعلمی کی سرحد سے گزر کر علم کی حدود میں داخل ہوتا ہے۔ علم و آگہی کے اسی ایک لمحے پر پورے افسانے کا دارومدار ہوتا ہے۔ یہ وہی تکنیک ہے جسے پروفیسر بروکس کے حوالے سے جدید تنقید میں TECHNIQUE OF INITIATION کہتے ہیں' کردار خارجی دنیا کے بجائے خود اپنی ذات کو دریافت کرتا ہے اور اس طرح کہ اس دریافت میں وہ سماج میں اپنے کو دوبارہ ADJUST کر سکے۔ عصمت کا افسانہ "گیندا" INITIATION کے پہلے اور "یار" دوسرے پہلو کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے۔ ممکن ہے کہ ہمیں عصمت کے افسانوں میں بھرپور جسی اور بصری پیکر نہ ملیں ممکن ہے کہ ان کی بعض کہانیوں کو پڑھتے ہوئے ہمیں محسوس ہو کہ انھوں نے کہانی کو پوری طرح CONCEIVE نہیں کیا ہے' ممکن ہے کہ ان کی بعض کہانیوں کے اختتام سے مجموعی طور پر افسانہ مجروح ہو جائے لیکن بیانیہ پر ان کی گرفت بہرحال موت کی طرح مضبوط رہتی ہے اور یہی ان کے افسانوں کی زندگی کا راز ہے۔

محمود ہاشمی

قرۃ العین حیدر : جدید افسانے کا نقطۂ آغاز

قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کا آغاز اس عہد میں ہوا، جب بیسویں صدی کی دنیا کئی ذہنی اور سیاسی انقلابات سے گزر چکی تھی، پرانی بنیادوں پر تمام تہذیبیں، فکری اور ادبی تعین تخلیقی ذہن نئے سوالات اور نئی حسیت سے روشناس ہو رہا تھا ۔۔ ماضی ایک ایسے ویرانے کا لینڈ اسکیپ بن چکا تھا جس میں سنسان ہوائیں اور عہد گذشتہ کی عظمتوں کے کھنڈرات موجود تھے ۔۔ حال، ایک اضطراب تھا، جو نہ ماضی سے کسب مسرت کر سکتا تھا، اور نہ مستقبل کے خوش آئند تصورات کا محور بن سکتا تھا ۔۔۔ عام انسانی معاشرہ، بدلتی ہوئی حقیقتوں سے بے نیاز، اپنے ماحول کی یکسانیت کو برقرار رکھنے کے لیے بے مصرف، اور بے معنی رابستگی کے ملبوں تلاش کرنے میں مصروف تھا

دو عظیم جنگوں، ملکی اور بین الاقوامی سیاست نے انسانی زندگی کی تمام بنیادیں منتشر کر دی تھیں ۔۔۔ انسان کا انفرادی وجود، ریزہ ریزہ ہو کر عدم کے اس افق سے قریب ہوتا جا رہا تھا، جہاں موت کا سناٹا تھا ۔۔۔ یا زندگی سے متعلق انتہائی اضطراب زدہ سوالات ۔۔۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے افسانوں کو ان سوالات کا محور بنایا، اور اس تخلیقی رویے کی تشکیل کی، جو حقائق کے اثبات کی بجائے باطنی صداقتوں کی جستجو کا سرچشمہ ہے نئے سوالات اور نیا تخلیقی رویہ، اظہار کی نئی جہتوں کا باعث بنا ۔۔۔ وہ اسالیب وجود میں آئے، جو جدید افسانے کی سب سے پہلی شناخت کہے جا سکتے ہیں

قرۃ العین کے دو ابتدائی افسانوی مجموعوں کے باوجود یہ سوال کئی بار پوچھا گیا کہ اردو میں فکشن کو حقائق کے یک رخے منطقی بیان کی بجائے ایک داخلی تخلیقی تجربہ میں منتقل کرنے کی کوشش کا آغاز کب ہوا؟ اس سلسلے میں اکثر و بیشتر منٹو کے افسانے "پھندنے" کا حوالہ دیا جاتا رہا ہے۔

"پھندنے" منٹو کے آخری زمانے کی تخلیق ہے۔ اس افسانے کے سلسلے میں ایک عرصہ تک کوئی ادبی نظریہ سازی نہ ہو سکی ——— لیکن افتخار جالب نے اپنے ایک تجرباتی اور تجزیاتی مضمون میں "پھندنے" کو نئی لسانی تشکیل کا نمونہ قرار دیا۔ اُس وقت تک افتخار جالب ہمارے DANDY ناقدوں میں تھے۔ انھوں نے یہ نقطۂ نظر پیش کیا کہ ادب پارے میں نئے اور عظیم موضوعات صرف اسی صورت میں نمایاں ہو سکتے ہیں جبکہ بنی بنائی زبان کو شکست دی جائے۔ کیونکہ بنی بنائی زبان کو عین مین برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لیے استعمال کرنا، ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ افتخار جالب کا یہ نظریہ 'مغرب کی نئی لسانی تنقید سے مستعار تھا۔ اس مکتبِ فکر کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ الفاظ کو اشیا کی دنیا سے نکال کر محض نمائندگیِ اشیا کے فرائض سپرد کر دینے سے ادب پارہ' نیا نہیں بن سکتا ——— جدید تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ کو اشیا کا درجہ دیا جائے ——— افتخار جالب کا کہنا تھا "پھندنے" اردو کا وہ پہلا افسانہ ہے، جس میں منٹو نے تمام ترفن کارانہ دسترس کے طفیل الفاظ کو اشیا میں منتقل کر دیا ہے۔

منٹو کی سفاکانہ تخلیقی سرشت کا جدید افسانے کی آزادہ روی سے بہت گہرا تعلق ہے ——— لیکن "پھندنے" منٹو کے نمائندہ افسانوں اور منٹو کے مقررہ اسلوب کی نمائندگی نہیں کرتا ——— اس لیے منٹو کے صرف ایک افسانے "پھندنے" کو جدید افسانے کا نقطۂ آغاز قرار دینے میں تامّل کیا جا سکتا ہے۔ منٹو، بہت بڑا افسانہ نگار ہے، اور نئی لسانی تنقید، ہمارے زمانے کا فیشن ہے۔ یہ دونوں عناصر ہمیں اسی طرح مرعوب کر سکتے ہیں، جس طرح قرۃ العین حیدر کے ناول ——— جن کا دبدبہ اور جلال، ہمیں اس فن کار کے اُن افسانوں کی جانب متوجہ نہیں ہونے دیتا، جو پہلے مجموعہ، "ستاروں سے آگے" اور "شیشے کے گھر" میں شامل ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ الفاظ اور اشیا کے درمیان ایک علامتی وحدت کو تخلیق کرنے کا رویہ، قرۃ العین حیدر نے بہت پہلے اختیار کیا۔ اُن کے پہلے مجموعہ "ستاروں سے آگے" میں ایک افسانہ "رقصِ شرر" شامل ہے جس میں الفاظ اور اشیا کے درمیان کی ثنویت کو ختم کرنے کا لسانی تجربہ موجود ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اس مجموعہ کو ہم جدید افسانے کا نقطۂ آغاز تصور کر سکتے ہیں۔ اس مجموعہ کے افسانے، اردو میں پہلی بار اُس ریاضیاتی یا CARTESIAN منطق کو توڑتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خطِ مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی تھی ——— اور جس کا مقصد

پیانو نیلام ہونے کا احوال تھا ـــــ ان افسانوں میں نثر کے تخلیقی استعمال کے ابتدائی نقوش نمایاں ہوئے ہیں، اور ایسے کردار تخلیق کیے گئے ہیں، جو اپنی شخصیت کے حوالے سے دنیا پر نظر ڈالتے ہیں۔ اور اُن اشیا کو ذہن اور تخلیق کا منظر نامہ بنا لیتے ہیں، جن میں الفاظ اور اشیا کے درمیان کوئی فاصلہ یا خلا موجود نہیں ہے۔ الفاظ اور اشیا، ایسے استعارے ہیں، جن کے مناظر کی خاموشی میں باطنی احساس کی آواز موجود ہے۔ مثلاً اس مجموعہ کا ایک افسانہ، جس کا عنوان ہے ـــــ "جہاں کارواں ٹھہر اتھا" اِس طرح شروع ہوتا ہے ـــــ :

"اِس سنسان، اکیلی روش پر نرگس کی پتیوں کا سایہ جھک گیا ـــــ بیکراں رات کی خاموشی میں چھوٹے چھوٹے خداؤں کی سرگوشیاں منڈلا رہی تھیں ـــــ پیانو آہستہ آہستہ بجتا رہا۔ اور اُسے ایسا لگا، جیسے ساری کائنات ایک ذرّے کے برابر بھی نہیں ہے اور اس وسیع خلا میں، صرف اُس کا خیال، اُس کی یاد، اُس کا تصور لرزاں ہے اور اس وقت اُس نے محسوس کیا کہ رات، مرغزاروں کی ہوا اور اس کی یاد ایک بار پھر جمع ہو گئے تھے۔ لیکن اُسی وقت دھندلے ستاروں کی مدھم چیخیں آسمان پر گونج اٹھیں، اور اِن تینوں ساتھیوں کو منتشر کرتی ہوئی پہاڑیوں کی دوسری طرف جا کر ڈوب گئیں ـــــ اور وہ خیالوں کے دھندلکے میں سے کہتا سنائی دیا ـــــ لیڈی ویروینکا ـــــ بس۔ چاند ڈھل رہا ہے۔ بلبل جاگ اٹھیں گے۔ اپنے ساز اور رواں نہ کرو، نیندوں کی بستی کے راستوں پر سے خوابوں کا، پھولوں کا، گیتوں کا کارواں آہستہ آہستہ گزر رہا ہے ـــــ"

افسانوی منظر نامے اور داخلی احساس کی یہ یکتائی، بظاہر ایک رومانی اسلوب کی حامل نظر آتی ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے ـــــ افسانہ انتہائی غیر رومانی مفہوم رکھتا ہے، اس افسانے کے کردار، ازالۂ سحر یا داہموں کی شکست کے کرب سے دوچار ہیں۔ افسانہ نگار نے اس کرب کے اظہار کے لیے افسانے میں استعاراتی فضا کو تخلیق کیا ہے : مثلاً

"زندگی مہیب ہے ـــــ ہیبت ناک، خوفناک، اور اکتائی ہوئی زندگی اپنے آپ سے اُکتا گئی ہے۔ زندگی کبھی ہاتھ نہ آنے والی اور دور سے نظر آ کر پھر کھو جانے والی فردوس کے لیے روتے روتے تھک چکی ہے۔"

ایک اور اقتباس :

"وقت، کسی پرانے دیوتا کا پرانا خواب بن کر اپنی جگہ پر ٹھہر گیا ہے ـــــ وہاں پر صرف رات کی چیخیں تھیں ـــــ اور خوابیدہ کائنات کی سسکیاں، اور چاندنی کی ٹھنڈی آگ ـــــ"

اس افسانے کا اختتامی حصّہ، رومانی طرز کے ابتدائی منظر نامے کو اور بھی زیادہ بامعنی بنا دیتا ہے، کیونکہ افسانے کے کرداروں میں، خود قرۃ العین حیدر کا اپنا کردار بھی شامل نظر آتا ہے، اور افسانہ سوانحی قلبِ ماہیت کے عمل سے گزر کر، واہموں کی شکست کے موضوع کو اور زیادہ موثر اور حقیقی سطح پر لے آتا ہے۔ اس اختتامی حصّہ کا ایک حوالہ :

"اور میں نے تصویروں کے کینوس تہہ کر کے افسانے جو لکھنے شروع کیے تو سب گھر والوں کا ہنستے ہنستے بُرا حال ہو گیا۔ افوہ! ذرا سوچو تو بھی، بی بی گھر سے باہر کی دنیا میں افسانہ نگار مشہور ہیں ـــــ اور کھانے کی میز پر اس قدر شور مچتا ـــــ ہیں بیچاری سب سے لڑتی کہ بھائی قسم خدا کی میں اتنے اچھے افسانے لکھتی ہوں۔ ابھی یہ دیکھیے، ادبِ لطیف اور ساقی کے ایڈیٹروں کے خط آئے ہیں کہ سالنامے کے لیے مضمون بھیجیے، اور وہ قہقہہ پڑتا کہ رونا آ جاتا ـــــ ایک روز میں نے بے حد خوش ہو کر چائے کے وقت سب کو یہ خبر سنائی کہ بھئی، ہمارا مجموعہ شائع ہو رہا ہے۔ کسی کو یقین ہی نہ آئے ـــــ بھائی جان کے ایک دوست نے انتہائی سنجیدگی سے فرمایا کہ کتاب کے ساتھ ساتھ ایک شرح بھی چھپوا لیجیے تاکہ پڑھنے والوں کی سمجھ میں آ جائے کہ آپ نے کیا لکھا ہے ـــــ"

اس ایک ہی افسانے میں دو مختلف اسالیب موجود ہیں، افسانہ اختتام پر پہنچ کر ایک بار پھر رومانی منظر نامے میں گم ہو جاتا ہے۔ اور پڑھنے والے پر داخلی اور خارجی استعاروں کی اُس یگانگت کا مفہوم آشکار ہوتا ہے، جس میں کردار اور مناظر، الفاظ اور خاموشیاں، سب ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں، اور جو افسانے کے اختتام پر افسانے کے ابتدائی حصّہ کی فضا اور منظر نامے کو استعاراتی کلید بتا دیتے ہیں۔

"ستاروں سے آگے" جدید افسانے کے طرز و اسلوب کی نشاندہی تو ضرور کرتا ہے ـــــ لیکن اس افسانوی مجموعہ کی کائنات بہت محدود ہے۔ عنفوانِ عہد کی رفاقتیں، واہمے اور خواب، اس مجموعہ کے افسانوں کی گم شدہ، لیکن مرغوب اور محبوب منزلیں ہیں۔ یہ گم شدگی بھی خود

اپنی سرشت میں ایک خوابناک احساس ہے۔ اس احساس کے باعث ان افسانوں میں مسرت کی کاوش، اور خوف و تحیر کا جذبہ مسلسل موجود رہتا ہے جو اکتا دینے والی یکسانیت کو جنم دیتا ہے۔ بیشتر کردار ایسے نوجوان ہیں، جو فرسٹریشن سے اکتا کر حقائق کی جانب متوجہ ہونا چاہتے ہیں یا تنہائی کے شدید احساس سے خود کو مضمحل بنا لیتے ہیں۔ گویا یہ مجموعہ جدید فکشن کا منفوانی استعارہ ہے۔

اس کے بعد "شیشے کے گھر" کے افسانے ہیں ـــــ جس میں بلوغت ہے تصادم ہے تاریخ اور تاریخیت HISTORICITY اور عہد نوع کی انتہائی ژولیدہ اور پیچیدہ دنیا ہے۔ جلاوطنی اور ہجرتوں کا احوال ہے ـــ انسانی رشتوں کے انہدام کا مرثیہ ہے ـــــ بیسویں صدی میں زوالِ آدم اور گم شدہ جنتوں کا دکھ سہتے ہوئے مرد اور عورتیں ہیں، ایک نئی زمین ہے جس پر گذشتہ تہذیب کی کٹی ہوئی فصل کا ویرانہ ہے۔ ایک نیا آسمان ہے، جو ماضی کی دنیا پر روشنی بکھیرنے والے آفتاب و ماہتاب سے محروم ہے ـــــ اُس وژن کی تلاش ہے جو عرفانِ ذات کے لیے ضروری ہے۔

"شیشے کے گھر" میں شامل بیشتر افسانے طبعی اور مابعد الطبعی تصورات کے آئینہ خانے ہیں: جن میں الفاظ، استعارے، علامتیں اور کردار زندگی کے حقائق اور ابدی سوالات سے نبرد آزما نظر آتے ہیں۔ افسانہ نگار کا لسانی رویہ، بیان یا وضاحت کا نہیں بلکہ جادو اثر سحر کاری کا ہے۔ یا EVOKE کرنے والا یہ رویہ ہر افسانے کو شاعری، مصوری اور موسیقی کے اظہار کے مماثل بنا دیتا ہے۔

مجموعہ کا پہلا افسانہ مصوری کے ایک ایسے کینوس کی مثال پیش کرتا ہے جس کے رنگوں میں نیچر کی وہ کائنات ہے، جو کبھی مذہب اور مابعد الطبیعات کی قیادت میں "اعلیٰ ترین نیکی" تصور کی جاتی تھی۔

نیچر کی تصویر کشی سے اس افسانے کا آغاز ہوتا ہے جس کا عنوان ہے ـــــ جب طوفان گذر چکا:

> "تو کبوتر آسمان سے نیچے اترا اور اس کی چونچ میں زیتون کی ایک سبز ڈالی تھی، اور اس ڈالی کو دیکھ کر وہ سب زمین کی اس وادی میں پہنچے اور خداوند خدا کی بزرگی کا نشان قائم کرنے کے لیے آس پاس کی پہاڑیوں کے نیلے، بھورے پتھر جمع کر کے انھوں نے ایک عبادت گاہ بنائی اور اس میں وہ آسمانوں کے بادشاہ کی حمد

کرنے لگے جس نے انھیں طوفان سے بچایا' اور تب خداوند اسرائیل کے خدا
کا جلال زیادہ ہوا اور کائنات نور سے معمور ہو گئی' اور وادی میں رنگ برنگے پھول
کھل گئے' اور خانقاہ کے چاروں طرف انگور کی بیلیں اور زیتون اور انجیر کے
درخت اُگ آئے "

کبوتر جس کی چونچ میں زیتون کی سبز ڈالی ہے' اور نیلے بھورے پتھروں سے تعمیر کی جانے والی عبادت گاہ' انگور کی بیلیں' زیتون اور انجیر کے درخت ——— یہ تمام IMAGES ہیں' جن سے افسانے کا ایک انتہائی بامعنی اور تلازماتی کینوس تخلیق ہوتا ہے پھر افسانے میں ازابلا اور راحیلہ دو کردار نمایاں ہوتے ہیں' جن کا وجود پورے کینوس کو ایک زندہ اور متحرک لینڈ اسکیپ میں تبدیل کر دیتا ہے ——— ازابلا اور راحیلہ دو راہبات ہیں۔ مابعد الطبعی علامتوں کے سحر میں' زندگی کا مفہوم تلاش کرتی ہوئی ——— ازابلا کے لیے زندگی اور موت کا درمیانی لینڈ اسکیپ' صرف خانقاہ اور خداوندِ خدا کے وجود کا درمیانی فاصلہ ہے۔ راحیلہ اس لینڈ اسکیپ سے نکل کر انسانی رشتوں کے درمیان زندگی کا مفہوم تلاش کرنا چاہتی ہے۔ دونوں کردار' "نامعلوم" کے لیے حریصانہ تلاش و تجسس میں معروف ہیں ——— اس افسانے میں جس رات کا تذکرہ ہے' وہ ایک رمز ہے' جو زندگی کے تجسس سے عاری انسانوں کو میٹھی نیند سلاتا ہے' اور مقدس خوابوں کے جہانوں کی سیر کراتا ہے۔ ——— اور یہی رات جو رمز ہے' زندگی کے اضطراب اور ذائقہ کی جستجو کرنے والوں کو جگاتی ہے ——— دونوں کرداروں کے لیے رات' اپنا انفرادی مفہوم رکھتی ہے۔ راحیلہ رمز کے دھندلکوں میں زندگی کو بہت جلد تلاش کر لیتی ہے ——— اور ازابلا اپنی ذات سے ایک طویل کشمکش کے بعد ایک رات زندگی کی پہلی جسمانی حرارت کا ذائقہ محسوس کرتی ہے:

"اور یک لخت اُس نے محسوس کیا' نیندوں کی بستی کی ساری شمعیں ماند پڑتی جا رہی
ہیں' اور پھر خواب گاہ کے خوبصورت نیلے ایرانی قالین پر سے اُسے بازوؤں کی
مضبوط گرفت میں اوپر اٹھا لیا گیا ——— اور دریچے سے باہر چاندنی رات کی ہوائیں
چلنا بند ہو گئیں' اور فضا میں گرمی بڑھ گئی "

افسانے کا نقطۂ عروج' ازابلا کے لیے اپنے وجود کی بازیافت بھی ہے' اور اس نیچر کی شکست بھی' جسے ایک زمانے میں اعلیٰ ترین نیکی تصور کیا جاتا تھا۔

"شیشے کے گھر" میں قدر افسانے شامل ہیں، اُن کا بنیادی تخیل، شعری تخیل کا ہم قدر ہے، یہ افسانے ان مفاہیم کا انکشاف کرتے ہیں جن کے وجود کا ہمیں گمان بھی نہیں ہوتا یعنی یہ افسانے ایسے FAMILIAR افسانوں سے مختلف ہیں، جو جانی پہچانی اشیا اور واردات کو بیان کرتے ہیں۔

اس مجموعہ کے دیگر تین افسانوں کا تذکرہ ضروری ہے۔ یہ ہیں:

(۱) برف باری سے پہلے

(۲) کیکٹس لینڈ

اور (۳) جلاوطن۔

"برف باری سے پہلے" کی داستان تقسیم کے فوراً بعد، کوئٹہ و پاکستان، پہنچنے والے یوبی ممتاز کی داستان ہے ـــــ افسانے کا آغاز اس کمرے کے منظرنامے سے ہوتا ہے، جہاں یوبی ممتاز موجود ہے:

"آج رات تو یقیناً برف پڑے گی ـــــ صاحبِ خانہ نے کہا ـــــ سب آتش دان کے اوپر قریب ہو کر بیٹھ گئے۔ آتش دان پہ رکھی ہوئی گھڑی اپنی متوازن یکسانیت کے ساتھ ٹِک ٹِک کرتی رہی۔ بلیاں گشنوں میں منھ دیے اونگھ رہی تھیں، اور کبھی کبھی کسی آواز پر کان کھڑے کر کے کھانے کے کمرے کے دروازے کی طرف ایک آنکھ تھوڑی سی کھول کر دیکھ لیتی تھیں۔ صاحبِ خانہ کی دونوں لڑکیاں تتنگ میں مشغول تھیں۔ گھر کے سارے بچے، کمرے کے ایک کونے میں پرانے اخبارات اور رسالوں کے ڈھیر پر چڑھے کیرم میں معروف تھے ـــــ"

دھیمے سُروں میں بجنے والی اداس موسیقی جیسے تأثر کو پیش کرنے والا یہ "منظرنامہ" یوبی ممتاز کے باطنی احساس کا علامیہ ہے ـــــ اور "برف باری" کا تذکرہ، وہ تلازمۂ خیال ہے جو یوبی ممتاز کو سرگوشیوں کی فضا سے نکال کر اچانک لکھنؤ کی یاد سے وابستہ کر دیتا ہے جہاں عین اسی وقت لکھنؤ ریڈیو سے کوئینی موسم کی رپورٹ سناتی تھی ـــــ

یوبی ممتاز کی اس کیفیت کو ماضی اور یادوں کی جانب مراجعت نہیں کہا جا سکتا۔ بلکہ حال کے لمحوں میں ماضی کے وژن کی شمولیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ وژن ایک مابعد الطبیعی تجربہ ہے۔

عینی کے افسانوں میں "منظر نامہ" کی اہمیت کرداروں سے بھی زیادہ ہے، بلکہ میرے نزدیک تو یہ منظر نامے ایسے کینوس ہیں جن کی حیثیت کسی کردار سے زیادہ ہے —— ایسے فن کار جن کے لیے تخلیق ایک داخلی تجربہ کی حیثیت رکھتی ہو، —— اُن کا فن، اشیا اور انسان، یا مظہری کائنات اور داخلی حسیت کے درمیان ایک ہم آہنگی کو تشکیل دیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کا تخلیقی رویہ بھی اسی نوعیت کا ہے، فلابیئر کی طرح وہ بھی کہہ سکتی ہیں کہ بوبی ممتاز میں، خود ہوں، اور افسانے کی تمام فضا، میرے داخلی احساس کی فضا ہے۔

"برف باری سے پہلے" کے ابتدائی منظر نامے کا جو اقتباس اوپر مذکور ہے —— اُسے آسانی کے ساتھ فن کار کے احساس کا داخلی PERSONA کہا جا سکتا ہے کہ مابعد الطبعی فکر اسی نہج پہ اپنا اظہار کرتی ہے —— مثال کے طور پر سارتر اور راب گریئے کے افسانوی منظر نامے اس کی وضاحت کر سکتے ہیں۔ سارتر کے ناول "نوسیا" (NAUSEA) کے کردار، روکنتوئین (ROQUENTIN) کو خود سارتر کے اپنے کردار سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ سارتر اپنی تحریروں میں مابعد الطبعی فکر سے وابستہ رہتا ہے۔ "نوسیا" میں ایک ایسے ہی "منظر نامے" کو تخلیق کیا گیا ہے جو قرۃ العین حیدر کے مذکورہ بالا منظر نامے سے مماثلت رکھتا ہے۔

> "ایک لمحہ رک کر میں نے اپنے حواس کو مجتمع کیا، اور کمرے میں داخل ہوا۔ دریچے کے پاس ایک محافظ سو رہا تھا۔ کھڑکیوں سے اندر آتی ہوئی زرد پژمردہ روشنی، کمرے کی دیواروں پر آویزاں تصویروں کو داغ دار بنا رہی تھی۔ اس عظیم تکونے کمرے کی کسی چیز میں زندگی کا تحرک نہ تھا صرف ایک بلی تھی جس میں زندگی نے انگڑائی لی، اور وہ میرے کمرے میں پہنچنے پر خوف زدہ ہو کر بھاگ نکلی۔ لیکن میں محسوس کر رہا تھا کہ ڈیڑھ سو نگاہیں اس ویران اور بے جان اور تنہا کمرے میں میری جانب نگراں ہیں۔"

یہ سارتر کا منظر نامہ تھا، جس میں بے جان اشیا بھی، جاندار کردار بن کر سامنے آتی ہیں۔ اب راب گریئے کے "منظر نامہ" پر غور کیجیے —— جو اپنی تخلیق میں اشیا، اور داخلی احساس کے درمیان کسی ہم آہنگی کو ضروری نہیں سمجھتا۔ یہ راب گریئے کے ناول LABYRINTH کی ایک سچویشن کا منظر نامہ ہے:

> "اب ایک دروازہ چوکور کمرے میں کھلتا ہے۔ اس میں ایک بستر لگا ہوا ہے۔

ایک تکونی میز ہے۔ اس کی سطح سنگ مرمر کی ہے۔ میز پہ سرخ و سفید رنگ کے چارخانے کا آئیل کلاتھ بچھا ہوا ہے۔ مرکزی دیوار کے وسطی حصہ میں نیچے کی جانب آتش دان ہے۔ جس میں سربدراکو موجود ہے آتش دان کے دائیں جانب ایک دروازہ ہے، جو عقبی کمرے کی جانب کھلتا ہے"

قرۃ العین حیدر اور سارتر کے افسانوی منظر ناموں کا اپنا تخلیقی رویہ ہے۔ جبکہ راب گرئیے جیسے مابعد الطبعیات سے دلچسپی نہیں، محض اشیائی میومیڈ سی کے بیان کو کافی سمجھتا ہے ــــ یہ دو مختلف تخلیقی رویے ہیں، لیکن داخلی احساس کی منظر کشی، ان موضوعات میں ضروری معلوم ہوتی ہے جو شیشے کے گھر کے افسانوں کا محور ہیں۔ جو ایک ہی جست میں، داخلی خود کلامی بن کر بوبی ممتاز پر ماضی اور حال کی بے رنگ ہم آہنگی منکشف کرتا ہے۔

"آخر کار وہ خوبصورت وژن دکھلائی پڑتا ہے۔ ارے تم کدھر نکل آئے ــــ زندگی کی طرف واپس جاؤ۔ انقلاب اور موت کی تند رو آندھیوں کے سامنے، زرد، کمزور پتوں کی طرح بھاگتے ہوئے انسان! ہماری طرف واپس لوٹو ــــ اس وژن کی طرف ــــ"

بوبی ممتاز کی خود کلامی میں یہ کوئینی کی آواز ہے۔ یا پھر خود اس کا اپنا وژن، جو ماضی اور حال کی پرچھائیوں کو جوڑ کر ایک نئے لمحہ کو تخلیق کر رہا ہے۔

دراصل بوبی، وقت کے اس لمحہ امیہ ہے جس کے ایک جانب تنہائی اور اجنبیت ہے، اور دوسری جانب ماضی میں میسر آنے والی رفاقتوں اور محبوبیت کے نعم البدل کی جستجو ــــ! اس لمحہ کے دونوں اُفق بے معنویت کی تفسیر ہیں، حقیقت صرف یہ ہے کہ جلاوطنی اور ہجرت بوبی ممتاز کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اور اس حقیقت کو ذہنی اور جذباتی طور پر قبول نہ کر سکنے کے باعث وہ زندگی کی تمام تر بے معنویت میں سے اپنے "وژن" کے سرمائے کو بچانے کی سرد جنگ میں مصروف ہے ــــ کیونکہ وژن کا خاتمہ، وجود کا خاتمہ ہے۔

بوبی ممتاز کی خود کلامی، اپنے وجود اور اپنے وژن کی تلاش میں، ہجرت سے پہلے کی زندگی سے ہم کلام ہوتی ہے ــــ لیکن ظاہری مسرتوں، رفاقتوں اور آسودہ حالیوں کا یہ عہد بھی اُسے، زندگی اور موت کے درمیان کسی ابدیت، کسی وجود اور کسی مفہوم کی تلاش کا عہد معلوم ہوتا ہے ــــ اس عہد کے کچھ مناظر اس افسانے میں ایسے سوالات کی صورت موجود ہیں جن کا تعلق

زندگی کے اسرار اور مفاہیم سے ہے: مثلاً

کائنات اتنی بشاش ہے — یہ معصوم سپید پھول، بلوریں جھرنے، کنوارے، مقدس، برفیلے پہاڑ — اُس بُری لڑکی نشاط نے اس سے کہا تھا۔ دیکھو یہ کھلا نیلا آسمان، اونچے درخت، قرمزی بادل، ہمارے چاروں طرف ہر چیز اتنی عظیم ہے، اتنی بلند ہے، اتنی فراخ دل ہے — ایسے میں کیا تم زندگی سے مایوس ہو سکتے ہو۔

اور اس وقت اُن سب کے دل میں ایک ساتھ ایک عجیب خیال آیا — دنیا جو کچھ ہم چاہتے ہیں، ہمیں کبھی نہیں دیتی۔ ہم احمقوں کی طرح منہ کھولے سامنے مستقبل کے اندھیرے کی طرف دیکھتے رہتے ہیں اور آخرکار ایک روز، اس اندھیرے میں سے موت نکل کر آتی ہے اور ہمیں ہڑپ کر لیتی ہے، اور سارے نظامِ کائنات پر ہماری غیر موجودگی سے کوئی فرق نہیں پڑتا —!

بوبی نے محسوس کیا — میں بھی — یعنی یہ انسان — بوبی ممتاز — جو اس وقت "وائلڈ روز" کے دریچے میں کھڑا ہے، ان چنگھاڑتے ہوئے عناصر کا ایک اس قدر بے بس اور کمزور حصہ ہے، روح کا کرب، زندگی کی تڑپ، دل کی بے چینی، عناصر کی اس قیامت خیز گھن گرج میں گھل مل کر ایسی ایک بے آواز سی دھڑکن بن گئی ہے۔ یہ پہاڑ، یہ طوفانی نالے، یہ اونچے، بے پروا درخت، اِن سب پر میرے وجود کے ہونے یا نہ ہونے کا کوئی اثر نہیں پڑتا!

بوبی ممتاز کے یہ سوالات ہیں، جو کائنات کی وسعتوں میں انسانی وجود کا مفہوم تلاش کر رہے ہیں۔ اور یہ وضاحت بھی کر رہے ہیں کہ عناصر اور مظاہر کی بے کرانی میں، انسانی زندگی، مستقبل کی جانب نگراں رہتی ہے۔ لیکن خالص طبعی زندگی باطنی رشتوں کے بغیر اپنے وجود کو قائم نہیں رکھ سکتی، خارجی زندگی کی طرف ہر ایک جست ایک ہجرت ہے، جو زندگی کو ہر بار بے معنویت کے ویرانوں میں پہنچا دیتی ہے — زمین، آسمان اور انسانی وجود کے درمیان ایک داخلی شناسائی اور ہم آہنگی ضروری ہے کسی نہ کسی صاحب خانہ کی بیگم منتظر ہے، اور اپنی بیٹی کے لیے مستقبل کی غیر یقینی روشنی کے حصول کی خاطر کسی ممتاز انسان کو پکار رہی ہے:

"ممتاز صاحب!

اُس نے چونک کر پیچھے مڑ کر دیکھا، اُس کے میزبان کی بیگم صاحبہ برآمدے کی سیڑھیاں پہ ہاتھ میں ناشتہ دان تھامے کھڑی تھیں۔
ممتاز صاحب ـــــ واہ، آپ بھی خوب ہیں۔ ہم اتنا آپ کو روکتے رہے ـــــ اور آپ بغیر کھانا کھائے ہی بھاگ آئے۔ آج تو میری سعیدہ نے خود سویاں پکائی ہیں۔ بڑا شوق ہے اسے کھانا پکانے کا۔ اُس کے ابا برج کھیلنے کلب آ رہے تھے، میں نے سوچا، سویوں کی ایک پلیٹ اُن کے ہاتھ بھیج دوں ـــــ پھر میں خود ہی چلی آئی ـــــ

یہ اقتباس افسانے کا اختتام بھی ہے، اور یوں ممتاز کی ازلی گم شدگی کا استعارہ بھی۔ "کیکٹس لینڈ"، "شیشے کے گھر" کا سب سے اہم افسانہ ہے۔ جدید اردو افسانے کی تاریخ میں، اس افسانے کو وہی اہمیت دی جا سکتی ہے، جو جدید انگریزی شاعری میں ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ کو حاصل ہے۔

ویسٹ لینڈ، پہلی جنگِ عظیم کے بعد کی ذہنی ویرانی اور انتشار کی علامت ہے، اور کیکٹس لینڈ تقسیم کے بعد کا وہ تہذیبی خرابہ جس میں اقدار اور انسانی رشتوں کے زوال، زمین سے بے تعلقی، جلاوطنی اور اضطراب کے بجھے ہوئے شعلوں سے دھواں اٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔
یہ محض ایک اتفاق ہے کہ ویسٹ لینڈ اور کیکٹس لینڈ کے تھیم میں ایک مماثلت موجود ہے ـــــ ویسٹ لینڈ پانچ حصّوں پر مشتمل ہے، اور کیکٹس لینڈ بھی پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔
ویسٹ لینڈ کا پہلا حصہ (THE BURIAL OF THE DEAD) موسم بہار کی آمد اور خزاں کے خاتمے سے شروع ہوتا ہے۔ کیکٹس لینڈ کا آغاز بھی، موسم بہار کی آمد کے ایسے ہی تذکرے سے ہوا ہے:

"اب خزاں بھی واپس جا رہی ہے، اور سفیدے کے جنگل پہ ہریالی اتر رہی ہے، اور جھیل کے پرلے کنارے تک پھیل آتے ہیں۔ اور جب سبز گھاس کا جھنڈ پانی کی سطح پہ جھک کر ہوا میں ڈولتا ہے، تو چپکے سے رونے کو جی چاہتا ہے۔ سفیدے کا چھوٹا سا جنگل اسی طرح چپ چاپ کھڑا ہے، اور اسیسی کی خانقاہ بھی اسی طرح خاموش اپنی جگہ پہ موجود ہے، اور کبھی کبھی کوئی راہگیر پتّوں کو روندتا، سفیدے کے جھنڈ سے گزر جاتا ہے:

قرۃ العین حیدر کا یہ افسانہ، جدید عہد کی زندگی کے اُس افتراق اور انتشار کا اظہار ہے جس میں زندگی، موت، شخصیت اور وجود سب اپنے اپنے تضادات سے متصادم ہیں، اس افسانے کے کردار، وہ انسان ہیں، جو کبھی اپنی دنیا اپنی تاریخ اور اپنی تہذیب کا محور تھے ــــ ان بنیادوں سے بچھڑ کر ان کرداروں کا وجود، لامحدود فضاؤں میں بکھر جاتا ہے ــــ ہر ایک کردار منقسم ہے، اور خود کو عدم کے محور سے قریب ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ ان کرداروں کے اطراف کی کائنات، واہموں اور خوابیدہ پیکروں کی، سنسان اور خاموش کائنات ہے ــــ افسانے کے تمام کردار، خود کلامی کے ذریعہ اپنی تلاش میں مصروف ہیں، اور اُس تہذیبی احساس سے وابستہ ہونے کے لیے بیقرار ہیں۔ جس کا عدم وجود، زندگی کو یکسر بے معنی بنا دیتا ہے۔

جدید عہد کی زندگی نے ان کرداروں سے "گھر" کی اُس علامت کو چھین لیا ہے جس سے اپنے وجود کا اعتماد میسر آتا ہے۔ ان کرداروں میں پیلو سعید، طلعت جمیل اور عطیہ وہ نسوانی کردار ہیں، جو ناموں کے اختلاف کے باوجود ایک ہی علامت کی جستجو میں مصروف ہیں اور یہ کردار ایک VISIONARY کردار، میری کیسل بن کر اسی علامت کو پینٹ کرنا چاہتے ہیں۔

"میری کیسل، کیا تم اس تاریکی کی تصویر نہ بناؤ گی؟"

"یہ اسی کا گھر ہے۔ اسی گھر میں وہ برسوں سے رہتی آئی ہے۔ اس زمین پر وہ سب صدیوں سے جیتے اور مرتے رہے ہیں۔ یہ گھر، یہ باغ، یہ سمر ہاؤس جھیل کے پار حدِ نظر تک پھیلے ہوئے کھیت اور چراگاہیں اور ایک بار ایسا ہوا کہ وہ اِن سب چیزوں کو چھوڑ کر چلے گئے۔ وہ بہت دور چلے گئے، اور کبھی ان جنگلوں کی خاموش اپنائیت ان کی چپ چاپ پکار سننے کے لیے واپس نہ آئیں گے۔"

اس افسانے کے کرداروں نے ماضی میں اجتماعی تہذیبی زندگی کے اُس درخشاں عہد کو جیا ہے، جس میں دو نسلوں کے درمیان اختلاف تو موجود تھا، لیکن یہ اختلاف، تخریبی نہیں، تخلیقی تھا۔ یہ اختلاف نئے تجربات اور نئی زندگی کے خوابوں اور نئے جہانوں کی تلاش کے لیے محرک بن جاتا تھا ــــ چنانچہ کیکش لینڈ کی طلعت جمیل اور پکی اشرف بھی نئے جہانوں کی تلاش میں نکلتے ہیں ــــ دوسری جنگِ عظیم کے بعد کی دنیا میں ان کرداروں نے اُس عہد کو بھی دیکھا، جب جنگ کا پرندہ کائنات کی بیکراں تاریکی کے اوپر مریخ کی مدھم، سُرخ، گرم روشنی میں آہستہ آہستہ پرواز کر رہا تھا ــــ اور مشرقِ وسطیٰ، افریقہ اور ایشیا کی زمینوں پر، اپنے وجود کا استحقاق

چاہنے والوں کو مضحکہ خیز مسرتوں کے ساتھ قتل کیا جارہا تھا۔
کیکٹس لینڈ میں یہ مختلف حوالے اور حادثے وقت کی اساس کو بیان کرتے ہیں ۔ ان واقعات میں ۱۹۴۲ بھی ہے، ۱۹۴۵ بھی اور پھر ۱۹۴۷ بھی ——

"جب وہ اپنے گھر اپنے کھنڈر اپنے کھیت چھوڑ کر لڑکھڑاتے ہوئے دوسری طرف چلے گئے۔ اپنے کھیت چھوڑ کر جہاں وہ سنہرے اناج کے ساتھ بھوک بوتے، جوتتے اور کاٹتے تھے۔"

یہ اقتباس ایک زمانی حوالہ ہے، جس میں صرف تقسیم کی طرف اشارہ نہیں ہے، بلکہ افسانے کے کرداروں کا قلب ماہیت بھی ہے، جس میں وہ افراد کی بجائے انسانوں کی ایک جماعت میں تبدیل ہوگئے ہیں، اور اپنے عہد کی تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں۔
یہ تاریخ ایک تخلیقی عمل سے گزرتی ہوئی افسانے کے تناظر میں ایک بار پھر افراد میں ڈھل جاتی ہے —— افراد، جو اس افسانے کے کردار ہیں، جن میں نکی اشرف بھی ہے، جو نئی تاریخی حسیت میں اپنے وجود کو تلاش کرنے کے لیے خود کلامی کے ذریعہ اپنا اظہار کرتا ہے۔ اور تاریخ کی حسیت، خاموشی کی زبان بن کر اس سے مخاطب ہوتی ہے :

"یہ میں، جو میں ہوں، خاموشیوں کی دیوی نے آہستہ سے کہا —— تم جس راستے پر چلو گے، بالآخر مجھ تک پہنچو گے —— جس راگ کو سنو گے، اس میں میری آواز ہوگی، جس خوشبو کو محسوس کرو گے، اس میں میری مہک پاؤ گے —— پھولوں کے جو رنگ دیکھو گے، ان میں میری جھلک موجود ہوگی —— میں ستی ہوں، میں یشودھرا ہوں —— میں تمہارے وجود کا سایہ ہوں۔ سایہ جو کبھی جدا نہیں ہوسکتا۔ جو ہمیشہ آگے آگے چلتا ہے، لیکن مل نہیں سکتا اور مستقبل کی صدیوں کے اندھیرے میں کھو جاتا ہے۔"

نکی اشرف اور طلعت جمیل اور کیکٹس لینڈ میں اپنے منتشر وجود کو نامیاتی وحدت میں ڈھالنے کے خواہش مند، دوسرے تمام کردار، صرف ہندوستان اور پاکستان کے انسانوں کی جدید زندگی اور جدید تاریخ کے نمائندہ نہیں ہیں، بلکہ ان کا تناظر بیسویں صدی کی وہ تمام کائنات ہے، جس میں تمام جذباتی، ثقافتی اور روحانی بنیادیں ختم ہوچکی ہیں
کیکٹس لینڈ کے نکی اشرف اور طلعت جمیل، اس عہد کی زندگی کے جہنم کا سفر کرتے ہوئے ایک

لمحے کے افق پر ایک دوسرے سے ملتے ہیں، اور اپنے اپنے سفر کے تجربات کا اظہار ان جملوں میں کرتے ہیں :

"ہاں، ہم بہت بڑے زمانے میں ملے ہیں، اور اسیی کے گھنٹے ہمارے پیچھے بجتے جا رہے ہیں۔ ہماری زندگی کو جو ہے گزر رہے ہیں، اور ہمارا خدا پہاڑوں پر پیدا ہونے سے پہلے ہی مر چکا ہے، اور اُس کی تجہیز و تکفین سے فراغت پا کر میں تمھارے پاس آئی ہوں۔"

"تم نے غلطی کی ہے۔ جب یہ سفید بیمار چوہے، اپنے بلوں کو واپس بھاگ جائیں، تب تم بھی بور ہو چکی ہوگی۔ اُسی طرح مرنے کا انتظار کرو، جیسے اور سب مرتے ہیں۔"

مادّی کامیابیوں کی خواہشات کے سفید چوہوں سے پشیمان، بیسویں صدی کے یہ کردار جدید فکشن کا سب سے اہم موضوع ہیں۔ وجودی فلسفے کے اثر سے تخلیق ہونے والے دنیا کے بیشتر فکشن میں اسی انسانی SITUATION کو پیش کیا گیا ہے۔

"جلاوطن" کے کرداروں کا بھی یہی المیہ ہے کہ وہ اپنے عہد کی بیکراں تنہائی، اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاووں کے ویرانے میں جلاوطنی کی زندگی کا جبر سہتے ہیں، اور اپنی پہچان کے لیے صرف یہ عنوان تجویز کرتے ہیں :

"ہم اپنے بدقسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں، جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی ——" [جلاوطن]

بیسویں صدی کے انسانی المیہ کا یہ موثر ترین اظہار ہے۔ جس میں تخلیق کا آغاز التباس (ILLUSION)، کی فضا سے ہوتا ہے —— اور افسانہ نگار کا مخصوص لسانی تخلیقی رویہ، اس التباس کو ایک ناگزیر، ہمہ گیر اور زندہ حقیقت اور اُس کے عرفان میں تبدیل کر دیتا ہے۔

قرۃ العین کے افسانے: فکروفن

(شیشے کے گھر کے بعد)

اردو افسانے کی ولادت ناول کے بعد ہوئی۔ لیکن اس صنف نے ترقی پسند کہانی نگاروں کے قلم میں جلد ہی بلوغت کو چھو لیا، جب کہ اردو ناول اب تک گھٹنیوں چل رہا ہے۔ دو تین استثنائی کارنامے کسی صنف کی مجموعی پختگی کی دلیل نہیں ہوتے۔ منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت غلام عباس، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی اور ان کے ہم عصر و مابعد افسانہ نگاروں نے اس صنف کو نہ صرف فنی لحاظ سے ہر طرح تراش خراش کر مکمل کیا، بلکہ مختلف تکنیکوں اور طریق ہائے کار سے بھی روشناس کیا۔ پریم چند کی کہانی میں قصہ پن بیانیہ انداز میں ملتا ہے۔ "کفن" بے رحم حقیقت نگاری کے ساتھ اس کے فن کا شہکار ہے۔ منٹو، کرشن، بیدی اور عصمت نے افسانے کو نفسیاتی، عمرانی، سیاسی مسائل کے لیے مختلف زاویوں سے برتا۔ کہانی کہنے کے انداز میں لاشعور کے تجزیے، آزاد تلازمات، مکالموں کے ذریعے کہانی کی نمو، فضا آفرینی، کردار نگاری، پلاٹ میں پیچیدگی اور جدت سے کام لیے گئے ——— تجریدی اور علامتی، بے کردار اور بے موضوع کہانی کی بالکل ابتدائی شکلیں بھی ۱۹۵۰ء تک کے افسانوں میں تلاش سے مل سکتی ہیں۔ اس وقت تک اردو کہانی ہمارے معاشرے اور اس کے رنگارنگ کرداروں، ہماری تہذیب و روایات، ہماری تاریخ اور سیاست کے بہت سے پہلوؤں کو جذب کر چکی تھی ——— لیکن دو سمتوں میں اس کی ترقی کے امکانات کو ابھی بروئے کار نہیں لایا گیا تھا۔ منٹو، بیدی اور عصمت اپنے اپنے رنگ میں مختصر افسانے کے مزاج شناس ہیں، کرشن چندر نے پہلی بار اس کو پھیلا کر اردو کی ابتدائی طویل مختصر کہانیاں لکھیں، بیدی کی "ایک چادر میلی سی" بھی اسی سمت میں ایک اہم قدم ہے۔ عزیز احمد اور ممتاز شیریں کی طویل

مختصر کہانیاں، قدرت اللہ شہاب کی "یا خدا" اشفاق احمد کی "گڈریا" جمیلہ ہاشمی اور عبداللہ حسین کے طویل افسانے آزادی کے بعد کے برسوں میں سامنے آئے۔ افسانے کی اس صنف کو فنی تکمیل اور فکری بُعد قرۃ العین کے قلم سے نصیب ہوا۔

اب تک فنی لحاظ سے طویل افسانے، طویل مختصر کہانی اور ناولٹ کے حدود اربعہ کا نہ تو تعین ہوا ہے اور نہ ان کی مابہ الامتیاز خصوصیات کی کوئی جامع و مانع یا تشفی تعریف ہی کی جا سکتی ہے۔ کوئی بیس سال پہلے میں نے "صبا" میں جیلانی بانو کے پہلے مجموعے پر تبصرہ کرتے ہوئے یہ بحث چھیڑی تھی، جس میں افسانہ نگاروں نے گرمی تو پیدا کی مگر کوئی روشنی نہ دے سکا۔ اب بھی خود افسانہ نگاروں کے لیے یہ مسئلہ حل طلب ہے، اس لیے میں اختصار اور رفعِ شر کی خاطر ایسی کہانیوں کو طویل افسانہ ہی کہوں گا۔

دوسری سمت جس کی طرف پیش قدمی ہوئی ہے، میں اسے تہذیبی فضا آفرینی کہوں گا۔ یہاں تہذیب سے مراد علاقائی کلچر یا مقامی رنگ نہیں، بلکہ تہذیبی روایات کا وہ تاریخی تناظر ہے جو بیک وقت تخلیق کو گہرائی دے کر اسے ماضی سے بھی جوڑتا ہے اور وقت کے حرکی و تخلیقی تجربے کے پورے احساس کے ساتھ اس کی حال و مستقبل میں توسیع بھی کرتا ہے ـــــ اسے آپ تہذیبی نقوشِ اولیں (ARCHETYPES) کا اظہار بھی کہہ سکتے ہیں اور اجتماعی لاشعور کی بازیافت و تازہ کاری بھی۔ یہ کام آزادی کے بعد قرۃ العین اور انتظار حسین نے کیا۔ تاریخ کے خلاقانہ شعور کے ساتھ اپنی تہذیبی جڑوں کا سُراغ، قصص و اساطیر، روایات وضمیات، عقائد و توہمات کے وسیلے سے اِن دو افسانہ نگاروں کے یہاں جس طرح ہوتا ہے، ویسا ان سے قبل نہ ہو سکا تھا۔ انتظار حسین کے افسانوں کی تہذیبی روح ہندوستانی تہذیب کے گم شدہ آثار کے وسیلے سے کربلا اور قصص الانبیا کے پیغام کی فنکارانہ بازیافت بن جاتی ہے۔ قرۃ العین کا دائرۂ فکر اس سے وسیع تر ہے، ان کے تاریخی لاشعور میں یونان و روما، مصر و بابل، ایران و چین، غرب و شرق ایک دوسرے سے مخلوط ہو کر اس جدید تہذیب کی تنقید کے آلۂ کار بن جاتے ہیں جو ماضی سے کٹ کر لمحۂ موجود میں اس طرح معلق ہے کہ مستقبل سے بھی اس کا رشتہ ٹوٹا ہوا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کی مشترکہ ہند و مسلم تہذیب دونوں کو عزیز ہے۔ مگر فرق یہ ہے کہ انتظار حسین کی مذہبی حسیت اسلام کی آتشِ رفتہ کے سُراغ کی کاوش بن جاتی ہے اور قرۃ العین کے یہاں یہ حسیت تشکیک آلودہ ہو کر پورے انسانی ماضی کو حال کے سامنے اس

طرح لا کھڑا کرتی ہے کہ سوائے مسلسل، مستقل رواں وقت کے لا انتہا دھارے کے اور بہت کچھ
کھو جاتا ہے۔ وقت، جس کا آغاز و انجام عدم ہے، فنا اور موت کے ناگزیر مابعد الطبیعیاتی
سوالات کا واحد جواب بن جاتا ہے۔ ایسا جواب جسے پڑھنے اور سننے، سمجھنے اور محسوس کرنے ہی
کا دوسرا نام تخلیقیت ہے۔ انتظار حسین اور قرۃ العین دونوں کے یہاں تہذیبی روایت کا شعور
یادوں کی دھند میں لپٹا ہوا ہے، اوّل الذکر کا مرکزِ ثقل اسلام ہے اور موخر الذکر کا اودھ کی
مشترک تہذیب —— قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں ہندوستانی تہذیبی لاشعور کی حیات
ہے "کارِ جہاں دراز ہے" تک پہنچ کر مشرقی تہذیب کے سلسلۃ الذہب کی کڑیاں جوڑنے کا
جو طویل تخلیقی سفر کیا ہے، اُن کے افسانوں میں اُن کڑیوں کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ "شیشے کے
گھر" کے بعد ان کے بیشتر قابلِ ذکر افسانے طویل ہیں، جن میں سے اکثر بادی النظر میں برطانوی ہند
کے اودھ کی مشترکہ تہذیب کا مرثیہ ہیں، لیکن دراصل اُس رزمیے کے اجزا ہیں جو وقت
نامحسوس طور پر لکھتا رہا تھا اور جسے ان کے قلم نے محسوس و مرئی شکلیں عطا کی ہیں۔

انتظار حسین اور قرۃ العین میں ایک فرق اس لحاظ سے اہم ہے کہ جہاں انتظار حسین کی اسطورہ آفرینی نے انھیں جدید کہانی کے نئے تجربوں کا پیشرو بنا دیا اور ایک مکتبِ ادب کا طراز، وہیں قرۃ العین ہر دور میں جدید ہوتے ہوئے بھی اپنا کوئی اسکول نہیں بنا سکیں۔ اس کا ایک سبب تو شاید اُن کی کم آمیزی و کم گوئی اور اپنی تخلیق کے متعلق نظریہ طرازی سے گریز ہے، لیکن زیادہ اہم وجہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اور ان کی تکنیک کی کثیر الجہتی ناقابلِ تقلید ہے۔ "آگ کا دریا" سے متاثر ہو کر تو ناول لکھے گئے لیکن ان کے افسانوں کا اثر ہم عصر تخلیق میں مشکل سے نظر آئے گا۔ یہ ان کے فن کی انفرادیت کے ساتھ ان کی فکری شکل پسندی کی بھی دلیل ہے۔ ادب میں پیش گوئی کی اگر کوئی گنجائش ہو تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے اسلوب کی خالق بھی ہیں اور خاتم بھی۔ میں اس بحث میں پڑنا تضیعِ اوقات سمجھتا ہوں کہ کس نے کس سے اپنا چراغ روشن کیا، ادب کے ہر نئے چراغ میں پرانے چراغوں کی لویں کارفرما ہوتی ہیں۔ لیکن ہر چراغ کی روشنی اس کے اپنے تجربے کی آگ سے پیدا ہوتی ہے۔ اور یہی آگ مقدس و محترم ہے۔

"شیشے کے گھر" کے بعد لکھے گئے جو طویل افسانے میرے پیشِ نظر ہیں ان کی فہرست یہ ہے:

سیتا ہرن، چائے کے باغ، جلا وطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، سینٹ فلورا آف جارجیا

کے اعترافات، اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجیو، اور دلربا۔

مختصر افسانے یہ ہیں: حسب نسب، آئینہ فروشِ شہرِ کوراں، ملفوظات حاجی گل بابا، فوٹو گرافر، روشنی کی رفتار، لکڑ بگھے کی ہنسی، ڈالن والا، قلندر، کارمن، ایک مکالمہ، پت جھڑ کی آواز، آوارہ گرد، یاد کی اک دھنک جلے، فقیروں کی پہاڑی، نظارہ درمیاں ہے، اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے، سکریٹری، دو سیاح اور یہ غازی یہ تیرے پُر اسرار بندے۔

قرۃ العین کے مخصوص تاریخی شعور کی نمائندگی کئی افسانوں سے ہوتی ہے۔ ایک طرف تو ان میں وہ افسانے ہیں جو مخصوص مفہوم میں بھی تاریخ سے بحث کرتے ہیں جیسے آئینہ فروش شہرِ کوراں، سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات، ملفوظات حاجی گل بابا، روشنی کی رفتار، دو سیاح اور وقت کے مابعد الطبیعیاتی تصور سے بھی وقت کا یہ تصور انھیں ٹی ایس ایلیٹ کے ساتھ جنتِ گم گشتہ تک لے جاتا ہے:

باغ میں دوسری آوازیں گونج رہی ہیں۔ کیا ہم ان کا تعاقب کریں؟
جلدی کرو، جلدی کرو، چڑیا نے کہا۔ (ایک مکالمہ)

اُس لمحے کو نقطۂ آغاز بنا کر وہ وقت کے ان نقطوں کو گرفت میں لاتی ہیں جو قدیم مصری تہذیب (روشنی کی رفتار)، انبیائے بنی اسرائیل (آئینہ فروش شہرِ کوراں)، وسطی یورپ کی عیسائی تہذیب و سیاست (اعترافات)، وسطِ ایشیا کی اسلامی متصوفانہ روایت (ملفوظات)، اور عہدِ اکبر کے ہندوستان (دو سیاح) سے عبارت ہیں۔ دوسری طرف وہ ماضی قریب کی تاریخ کے ایک نقطے کو پھیلا کر حال سے جوڑتی اور توڑتی ہیں۔ اس ذیل میں جلاوطن، قلندر، ڈالن والا، فوٹو گرافر، حسب نسب اور دلربا کے نام آتے ہیں — نامعلوم ماضی بعید سے محسوس ماضی قریب تک سفر کے لیے ہر فرد کا ایک نقطہ متعین ہے۔ "روشنی کی رفتار" کی پدما عبرانیوں سے کہتی ہے:

"... ہم اپنے اپنے وقت سے آگے یا پیچھے نہیں جا سکتے۔ اپنے اپنے دور کی آزمائشیں سہنا ہمارا مقدر ہے۔ ہم تاریخ کو آگے یا پیچھے نہیں سرکا سکتے۔"

تاریخی موقف (HISTORIC SITUATION) کا یہ احساس فلسفے میں وجودیت نے عام کیا۔ لیکن قرۃ العین تخلیقی سطح پر وجودیت کی اس زمانی جبریت سے بار بار ماورا جانے کی کوشش

کرتی ہیں، اور پھر اپنے نقطۂ معین کی طرف واپس آتی ہیں۔ ۱۳۱۵ ق۔م میں عبرانی غلاموں اور ان کے آقا فراعنۂ مصر کے مقدرات کا ۱۹۶۶ء کے مقدر سے موازنہ کرنے کے بعد ثوث اپنے معین نقطے میں واپس جانے کو ترجیح دیتا ہے، اس لیے کہ ہر نسل اپنے دکھوں کا بوجھ ہی اٹھا سکتی ہے، دوسری نسلوں کا دکھ سہنا اس کے لیے ممکن نہیں۔ "دسیاح" کے اکبر اور ملکہ الزبتھ، "ملفوظات" کے بیکتاشی فقیر، "اعترافات" کی فلورا اور نادر گریگوری عہدِ حاضر کا سفر کر کے پھر اپنے مقدر لمحوں کے زندان میں واپس جانے پر مجبور ہیں —— خوابِ اصحابِ کہف سے جاگا ہوا کشفلیط بھی اپنے نقطے کی طرف ہی مراجعت کرتا ہے۔ "ڈالن والا" کے اینگلو انڈین کردار، جلاوطن کے آفتاب رائے، دلربا میں آغا حشر کے تھیٹر کے اداکار و قدرداں ماسٹر فیروز پسٹن جی، اختر آفندی، عطا محمد پیٹی ماسٹر، مرزا عباس قلی بیگ عرف مرزا گڑگڑی اور میر ناصر رضا صفوی عرف میر حقہ، زمینداری نظام کے نمائندے اور اس کے آلۂ کار، اور وہ تہذیب کے باقیات الصالحات، برطانوی ہند کے حکومت کے ارکان سب اپنے اپنے نقطوں کے قیدی ہیں اور بیشتر اسی نقطے پر کام آجاتے ہیں۔

> "آپ نے کہا تھا کہ کارزارِ حیات میں گھمسان کا رن پڑا ہے۔ اسی گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے۔ زندگی انسانوں کو کھا گئی۔ صرف کاکروچ باقی رہیں گے۔"
>
> (فوٹوگرافر)

انسان اس لیے کام آجاتے ہیں کہ وہ اپنے وقت کے ساتھ پیدا ہوتے، اسے سمت دیتے، خود کو اس کے قالب میں اور اسے اپنے سانچوں میں ڈھالتے ہیں۔ تمام موجودات میں صرف انسان "زمانی وجود" رکھتا ہے، اس لیے کہ ہائیڈیگر کی اصطلاح میں وہ وجودیاتی ہستی یعنی (ONTOLOGICAL BEING) ہے۔ کاکروچ اس لیے باقی رہیں گے کہ ان کا کوئی زماں نہیں، کیونکہ انھیں حسِ زماں حاصل نہیں —— وہ انسان بھی جو زمانی شعور کھو دیتے ہیں وحوش وطیور ہیں، بہائم وحشرات الارض ہیں:

> "کچھ لوگ مینڈک معلوم ہوتے ہیں، کچھ ہاتھی، کچھ گینڈے اور بڈے، اور بیل اور سارس۔ بعض عورتیں چھپکلی معلوم ہوتی ہیں یا بے وقوف چڑیاں۔"
>
> (لکڑبگھے کی ہنسی)

یہ جملہ کہنے والی بن دیوی، عرف رم عرف مسز ایل آخر گھڑیال کا لقمہ بن جاتی ہے، اور گھڑیال

باقی رہ جاتا ہے یا ناٹا جاکی یا بدصورت بوڈو جنگل کا پبلک ریلیشنز آفیسر پاکان میں سوراخ اور نوکیلی مونچھوں والا خوفناک آدمی جو کال گرلز کے بین الاقوامی کاروبار کا پبلک ریلیشنز آفیسر ہے — یہ اس لیے باقی ہیں کہ یہ انسان نہیں معاشرتی نظام کے غیر انسانی کل پرزے ہیں جن کی شکلیں بھی انسانی نہیں، جب کوئی صاحبِ عرفان شب زندہ دار۔

"کسی میس کی بار میں جاتا ہے تو اسے اسٹولوں پر سور اور گھوڑے اور خچر اور چوہے بیٹھے نظر آتے ہیں۔ ڈرائنگ روم کے صوفوں پر اسے بکریاں اور بلیاں اور گدھیاں اور ہتھنیاں اور سیار دکھلائی دیتے ہیں۔" (ایک مکالمہ)

ان محرومِ انسانیت مخلوقات کا طریقِ کار ہر ایک دور میں ایک سا ہوتا ہے۔ ۱۳۱۵ ق۔م کا ثوث ۱۹۶۶ء کی پدماکرین سے طنزاً پوچھتا ہے؛

بتاؤ مجھ سے سوا تین ہزار سال بعد تم کتنی متمدن ہو؛ ہم بنی اسرائیل پر ظلم ڈھاتے تھے اور اشوریہ سے لڑتے تھے۔ تم سب ایک دوسرے کے ساتھ بے انتہا پیار محبت سے رہتے ہو۔ ہمارے فراعنہ ستم پیشہ تھے۔ تمھارے حکمراں فرشتے ہیں۔ ہم موت سے ڈرتے تھے۔ تم موت کے خوف سے آزاد ہو چکے ہو۔ تم عالی شان مقبرے نہیں بناتے، مردہ پرستی نہیں کرتے، نوحے نہیں لکھتے۔ شعر و شاعری بھی ترک کر چکے ہو۔

"تمھارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفسیات" —— وہ وہسکی کا گلاس میز پر پٹخ کر زور سے ہنسا "تمھاری دیو مالائیں، نظریۂ تثلیث، روحانیت، یہ، وہ، سب عین سائنٹفک ہیں۔ تمھاری جنگیں ہیومنزم پر مبنی ہیں۔ تمھارا نیوکلیر بم بھی خالص انسان دوستی ہے —— ہے نا؟ —— تمھاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے —؟" (روشنی کی رفتار)

اسی لیے انسان کا مقدر ہر دور میں ایک سا رہا ہے، اسٹیج وہی ہے، کردار بدلتے رہتے ہیں۔

"کٹھ پتلیاں ستلیوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں۔ تماشاگر ایک ستلی اوپر کھینچ لیتا ہے۔ دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے۔"

(ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی)

"آئینہ فروش شہرِ کوراں" وقت کی اس مسلسل تماشاگری کو قصص الانبیا کے پردے پر دیکھتا ہے۔ وقت کے بہاؤ میں یونس کو نگلنے والی مچھلی زبردست فولادی مچھلی بن جاتی ہے جو طلائے سیاہ

وسیّال کے متلاشیوں کو اپنے پیٹ میں لیے فضا سے زمین پر اترتی ہے۔

"اور وہ ربیع العظیم جسے ستر ہزار زنجیروں سے باندھ کر رکھا گیا تھا آزاد ہو چکی ہے۔

لَآ اِلٰـہَ اِلَّآ اَنْتَ سُبْحٰنَکَ اِنِّیْ کُنْتُ مِنَ الظّٰلِمِیْنَ . . . . اصحابِ کہف کا کتا قطمیر

آسمان کی طرف منہ اٹھائے روئے چلا جاتا ہے۔" (آئینہ فروشِ شہرِ کوراں)

حاجی سلیم آفندی "ملفوظات" میں کہتا ہے:

"میں اُس عجیب روشنی میں سفر کرتا ہوں جو زمین کی روشنی ہے نہ آسمانوں کی، جو

انوارِ الٰہی کی سات روشنیوں سے مل کر بنی ہے۔ سُنو کہ زندہ ابھی سے مر چکے ہیں اور

مردے زندہ ہیں . . . ."

اور یہ کہ ——— "مولائے کائنات شاہِ نجف نے فرمایا ہے، جو کچھ لکھا گیا ہے

ہو کر رہے گا۔" (ملفوظات)

وقت کا یہ تصور ایک حد تک قرۃ العین کے یہاں جبر کی علامت بن جاتا ہے ——— یہ جبر انسانی مقدرادر تاریخ کا جبر ہے، شر کو باندھنے اور خیر کو کھولنے، جہالت کو باندھنے اور خوفِ الٰہی کو کھولنے، طمع کو باندھنے اور فیاضی کو کھولنے، عجز و انکساری کی درانتی سے پرہیزگاری کی فصل کاٹنے اور خود آگہی میں بوڑھے ہونے والے اور صبر کے تنور میں اپنی روٹی پکانے والے بیکتاشی صوفی سمرقند ازبک سوشلسٹ سوویت ریپبلک کے عجائب خانے کے گلاس کیس میں کھڑے ہیں اور ان کی آنکھیں کانچ کی ہیں ——— لیکن محمد گنج ضلع سلطان پور کے منور علی شاہ اپنے آپ کو اب بھی دلاسا دے رہے ہیں: "خدا اپنے عاشقوں کو بڑی لمبی جائداد عطا کرتا ہے، صبر کی جائداد۔" وقت کے آگے صبر کے ہتھیار ڈالنے والے یہ کردار وقت سے مصالحت نہیں کرتے، وہ اس کی رو میں گم ہو جاتے ہیں۔ لیکن کچھ ایسے ہیں جو معجزوں اور کرامتوں کی امید پر زندہ رہتے ہیں۔ ان میں فقیروں کی پہاڑی کی مس کانتا ہیں، ڈاکٹر زبیدہ صدیقی ایم ایس سی پی ایچ ڈی ہیں، گرلیسی ہے، رشکِ قمر عرف قمرن ہیں اور نہ جانے کتنے اور کردار ——— پھر وہ ہیں جو وقت کے دھارے سے مصالحت کر کے اس کی رو کے ساتھ بہنا سیکھ جاتے ہیں سید علی اختر، رشکِ قمر، راحت کاشانی، ثریا، چھوٹی بٹیا، چھمی بیگم، تنویر فاطمہ، صنوبر، کنول کماری، کشوری، اکھیا، جمشید، گلنار، حمیدہ عرف دلربا ——— یہ سب یا تو اپنی ہستی کو گم کر دیتے ہیں یا پھر وقت کی کوئی تیز و تند موج رشکِ قمر کی طرح انھیں پھر ان کے نقطۂ متعین پر پھینک کر آگے بڑھ جاتی ہے ——— وقت

کی یہ رو قرۃ العین کے تمام افسانوں میں اسی طرح کارفرما ہے جس طرح مسجدِ قرطبہ میں خلّاق و فعّال وقت کا سلسلۂ روز و شب ـــــ

وقت کا ایک مظہر زندگی ہے، اور دوسرا موت۔ موت عرفانِ حیات کی تکمیل ہے۔ قرۃ العین کی تخلیقات میں وقت کے ساتھ موت کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔

"سناٹے میں صرف موت کے قدموں کی چاپ تھی۔ اجنبی موت جو یک لخت ہمارے سامنے آگئی"

"آج کی رات تمھارے وجود کے گناہ کا کفارہ ادا کیا جائے گا۔ میں تمھارے خدا کی آواز ہوں اور تمھاری ہر تباہی میں شریک ہوں اور ہر موت کا محافظ ہوں"

(جلا وطن)

"میں اس لیے روتا ہوں کہ قانونِ خداوندی کے مطابق میرا ہمزاد جو میرے اندر بیٹھا ہے، میرے مرنے سے ٹھیک چالیس دن قبل مر جائے گا" (ملفوظات)

"وہ تینوں شکستہ جالوں، بکھری ہوئی بوتلوں، فرش پر بہتی ہوئی شراب اور ٹوٹی ہوئی تپائیوں کے انبار پر اس طرح سر جھکائے بیٹھے رہے جیسے دنیا کا خاتمہ ہو چکا ہے اور وہ جلے ہوئے کرۂ زمین کے آخری جاندار ہیں" (ہاؤسنگ سوسائٹی)

آخری اقتباس جسمانی نہیں بلکہ روحانی موت کا بیان ہے ـــ وہ جو موت کے سیلاب میں بظاہر باقی رہ گئے، وہ بھی مر چکے ہیں اور اپنی لاشوں کو گھسیٹتے پھر رہے ہیں۔

"چھوٹی بٹیا، پرسوں رات میں نے بہت سے پوشیدہ ڈھانچے اپنی الماری میں سے نکالے، ان کو جھاڑا پونچھا اور انھیں الماری میں دوبارہ مقفل کر دیا۔ میں نے اپنی لاش کا خود پوسٹ مارٹم کیا اور اسے زندگی کے مردہ خانے میں برف کی سلوں تلے دبا دیا" (ہاؤسنگ سوسائٹی)

یہ کردار وہ ہیں جو زندہ ہوتے ہوئے مر چکے ہیں، کیونکہ ان میں موت کا سامنا کرنے کی جرأت نہیں ـــ کچھ وہ ہیں جو اپنے قدموں سے اپنی موت کی طرف بڑھتے اور اس کا انتخاب کرتے ہیں جیسے سلمان (ہاؤسنگ سوسائٹی)، کچھ ناگہانی موت کا شکار ہو جاتے ہیں لیکن وہ اب بھی زندگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں جیسے روتو کراگر (آوارہ گرد)، کچھ ایسے ہیں جن کی موت کے ساتھ ان کا عہد اور اقدار بھی ختم ہو جاتے ہیں جیسے ڈپٹی سید جعفر عباس (جلاوطن)

منظور النساء، رہاؤسنگ سوسائٹی، مسٹر سائمن ڈالن والا، یا میر حقّا اور مرزا گڑ گڑی۔ زندگی کی طرح موت کی بھی ہزار شکلیں ہیں لیکن ہے وہ بھی ناگزیر، زندگی سے زیادہ اٹل حقیقت۔ تاریخ زندگی و موت کے اسی تسلسل سے عبارت ہے۔ قرۃ العین تاریخ کو زماں کے اسی تناظر میں دیکھتی ہیں۔

یوں تو شرر سے آج تک ہماری زبان میں بہت سے تاریخی ناول اور افسانے لکھے گئے۔ لیکن جس طرح قرۃ العین کے یہاں تاریخ کے ادوارِ گذشتہ ہمارے حال کا جزبن کر زندہ ہوتے ہیں، اس کی دوسری مثال اردو میں ملنی مشکل ہے۔ وہ تاریخ کو محض گذشتہ کرداروں کی زندگیوں کے واقعات کی بازخوانی نہیں سمجھتیں بلکہ اُسے تہذیبی اقدار کی باز آفرینی بنا دیتی ہیں ——— ادب میں تاریخی شعور صرف واقعات و شخصیات کا بیان نہیں، بلکہ ہمارے آج کے وجودی تجربے میں اس کی شرکت و شمولیت کا عرفان ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں کی یہ منفرد تاریخی حسیّت ان کے وسیع مطالعے اور معروضی تحقیق و تفتیش سے چمک اٹھتی ہے ——— وہ اپنے موضوع سے پورا انصاف کرنے کے لیے مطالعہ و تحقیق کی دشوار گزار و صبر طلب راہوں کی بھی خاک چھانتی ہیں لیکن مطالعہ و تحقیق فضول ہے اگر تخلیق کا جوہر اسے فن کار کے تجربے کا داخلی حصّہ نہ بنا سکے۔ قرۃ العین کے یہاں تاریخ فرد کا داخلی تجربہ بن جاتی ہے۔

سینٹ فلورا ایک فرشتے کی کھوئی ہوئی تسبیح کے عوض زندگی کا ایک سال اپنے اور ایک رفیقِ سفر کے لیے حاصل کرتی ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے قسطنطنیہ سے جارجیا کی دور افتادہ پہاڑی خانقاہ تک ناکام محبت کا سفر کرنے والی فلورا اسی عہد کے فادر گریگوری کے ساتھ بیسویں صدی کے حالیہ برسوں کی سیاحت کرتی ہے۔ جس طرح روشنی کی رفتار میں عہدِ فراعنہ کے مصر کی معاشرت و سیاست کو زندہ کیا گیا ہے، اسی طرح بازنطینی درباروں کی ریشہ دوانیاں، "اعترافات" میں زندہ کرداروں اور محبت کی ایک داستان کے وسیلے سے اس روح کے تجربات بن کر سامنے آتی ہیں جو موت کے سینکڑوں سال بعد نئے زمانے کی ناظر ہے۔ افلاطون کے نزدیک فلسفی زمان و مکان کا بحیثیت کل ناظر ہے، قرۃ العین کے یہاں "محبت" جس کا دوسرا نام "عورت" ہے زمان و مکان کے منقسم ادوار کا ایک مسلسل کل کی صورت میں نظارہ کرتی ہے۔ انسانی فطرت وہی ہے جو ہزاروں سال قبل تھی۔ گریگوری علم کی جستجو میں یورپ اور امریکہ کے کتب خانے چھانتا ہے، فلورا جسے عین عنفوانِ شباب میں خانقاہ کا خرقہ پہنا کر زرق برق لباسوں سے محروم کر دیا گیا تھا، نئے فیشن کے لباسوں کی دلدادہ ہے۔ گریگوری کے

شوقِ کتب پر اسے اعتراض ہے کہ صرف چند جینے کی زندگی کے لیے یہ تحصیل السنہ وعلوم کیوں؟ گریگوری جواب دیتا ہے:

"انسان عام طور سے حد سے حد ساٹھ ستّر سال دنیا میں زندہ رہتا ہے بعض دفعہ اس سے بھی بہت کم، لیکن اس احساس کے باوجود کہ اس کی عمر کی مدّت بہت مختصر ہے، وہ زندگی کا آدھا حصّہ حصولِ علم میں صرف کرتا ہے، دماغ کھپاتا ہے، محنت کرتا ہے اور اپنی ساری تعلیم، علمیت، تجربے اور خود آگاہی کے باوجود ایک روز پٹ سے مر جاتا ہے۔"

نادر کتابوں کو جمع کرنے کے شوق میں فادر گریگوری لائبریریوں سے کتابیں اور کتابوں کے لیے پیسے بچانے کی خاطر ایک دوکان سے فلورا کے لیے جیکولین اوناسس کا نیا سلا ہوا گاؤن چرایا ہے ـــــ وہی قانون جس نے مذہبی احتساب بن کر فلورا کو محبت کی سزا دی تھی پھر ہتھکڑیاں لیے سامنے کھڑا ہے۔ تب وہ۔

"اپنے پنجے اپنے چہروں کی طرف لے گئے۔ سیاہ چشمے الگ کیے اور اپنے اپنے ماسک اتارے۔"

ماسک پہنے ہوئے یہ ڈھانچے جو عہدِ جدید کے تعیّنات سے بہرہ ور ہو رہے تھے، آخری لمحات میں وقت کا صحیح تعین نہیں کر پاتے۔ جارجیا کا وقت یا گرینج اسٹینڈرڈ ٹائم یا..... وقت کی یہ اضافیت ہمارے حساب نے پیدا کی ہے۔ ورنہ وقت تو ہر جگہ ہر عہد میں وہی ایک ہے، وحدت ناقابلِ تقسیم ـــــ گریگوری ڈبلیو بی، ایٹس کی SAILING TO BYZANTIUM سنا رہا ہے، وہ فن اور زندگی کی دوئی DICHOTOMY کو حل کرنا چاہتا ہے بازنطینی موسیقی کی لازوال دیواری تصاویر شاعر کی سامع ہیں ـــــ انھیں دیوار سے باہر آنے کی دعوت دی جا رہی ہے۔

"وقت و تاریخ کی گردشِ مستقل / رقص اس میں کرد / پیرِ نغمہ بنو تم مری روح کے / پھونک ڈالو یہ دل / راکھ اس کو کرو کثرتِ آرزو سے جو ہے مضمحل / جاں بلب جانور سے بندھا / اور خود اپنی حالت سے واقف نہیں / مجھے ابدیت کی آغوش میں کیوں نہ لو۔"

ابدیت آشنا ہونے والی روحِ نغمہ اپنا پیکر واپس لینے پر آمادہ نہیں ـــــ لیکن خود پیکر زندگی

سے اس طرح بندھ جاتا ہے کہ وقت کے ماورا جانے کی روحانی للک زنجیر بستہ ہو جاتی ہے۔ اپنی فانی زندگی کے ڈھانچے میں قید یہ روحیں ایک دوسرے کا اعتبار گنوا دیتی ہیں۔

دفعتاً احساس ہوا کہ ایک فاسد، فسق پذیر معاشرے میں ایک وقت ایسا آتا
ہے جب انسان کا انسان پر سے اعتبار مکمل طور پر اٹھ جاتا ہے۔
اور اپنے ڈھانچے کو بچانے کے لیے روح محبت سے بھی فرار اختیار کرتی ہے۔

اعترافات کی فلورا عورت کی وہ روح ہے، زمان و مکان سے ماورا، جو محبت کی تلاش میں ازل سے اب تک زماں نوردی کر رہی ہے، اس کا محبوب مرد، اپنی ذات کا گرفتار، ازلی ابدی بے وفا ہے۔ عورت کی وفا، خود سپردگی، قربانی اور گم گشتگی کی یہ داستان قرۃ العین کی ہر کہانی میں دہرائی گئی ہے۔

یہ عورت ہی ہے جو اپنی محبوب ہستیوں کو "ملفوظات حاجی گل بابا" میں کھوج رہی ہے۔ جب اعتبار اٹھ جائے تو انسان انسان سے بھاگتا ہے ـــــ ہزاروں لاکھوں انسانوں کے قافلے ملکوں کی سرحدیں پار کر رہے ہیں۔ سرحد کے اُدھر محبت منتظر ہے۔ یہ سرحد مکاں کی بھی ہے اور زماں کی بھی۔ ڈھانچوں کی مجروح شکستہ زنجیروں میں لپٹی روحیں زمان و مکاں کے صحرائے بے کنار میں ازل سے بھٹک رہی ہیں، ہجرتوں کے یہ سلسلے یہ قافلے ہمارے عہد میں آکر طویل سے طویل تر ہو گئے۔ فسادات، جنگیں، قتلِ عام، سیاسی استبداد، نظریاتی سخت گیری، قومی نسلی تعصبات جو پہلے عہدوں میں ایک علاقے میں محدود ہوتے تھے، اب پورے کرۂ ارض پر پھیل گئے ہیں ـــــ ان کا مداوا ڈھونڈنے کے لیے ماضی کے آثار اور دفینوں کو کریدا جاتا ہے، توہمات اور معجزوں کی آس لگائی جاتی ہے، جعلی پیروں فقیروں، عاملوں کی چوکھٹوں پر متاعِ ہستی نذر کی جاتی ہے۔ مگر خود فریبی کا یہ سلسلہ ختم نہیں ہوتا۔ ختم ہوتا ہے تو سراب میں آنکھیں کھلتی ہیں ـــ لیکن امید یہاں بھی دور دیسوں اور اگلے زمانوں کے خواب دکھاتی رہتی ہے ـــــ قرۃ العین کے افسانوں کی عورت اسی بے اعتباری، تلاشِ محبت، فریب خوردگی، شکستِ خواب اور احساسِ ہزیمت کی علامت ہے۔ یہ بات غیر اہم نہیں کہ ان کے بیشتر افسانوں میں مرکزی کردار عورت ہی کا ہے، مردوں کے کردار عموماً ذیلی اور معاون قسم کے ہیں، جو واقعات کو بڑھانے میں محض آلے کا کام کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت ضمنی ہے "بسکریڑی" کے منظور اور گوکل چندا، "پت جھڑ کی آواز" کے خشونت سنگھ، فاروق اور وقار، "ڈلربا" کے

ادا کار، لکڑ بگھے کی ہنسی" کا ناٹا چاکی "نظارہ درمیاں ہے" کے خورشید عالم" اکثر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے" کے بخّن میاں اور بندو خاں" اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجیو" کے آغا صفدر فرہاد، ورما، جمّن خاں، آغا ہمدانی، آفتاب" چائے کے باغ" کے شمشاد، قاسم، واجد، ارسلانی سب کے سب ذیلی کردار ہیں جو عورتوں کے کردار کی طاقت یا کمزوری ہی کے سہارے چلتے پھرتے ہیں۔ مردوں کے مثبت، فعال اور کثیر الابعاد کردار صرف چند ہیں: آفتاب رائے، اقبال بخت، سیّد رفاقت حسین، ناصر چچا، جمشید، لیکن یہ سب بھی اقبال بخت کے علاوہ اپنی ذات کے گرفتار ہیں یا کسی عورت کے محبوب بن کر مستقل حیثیت اختیار کرتے ہیں۔ گلنار رفاقت حسین پر، گریسی ناصر چچا پر، منظور النسا جمشید پر بالآخر فتح یاب نظر آتی ہیں۔ عورت یہ فتح ایثار اور محبت سے حاصل کرتی ہے۔ اپنے آپ کو کھو کر۔ آفتاب رائے کے کردار میں بڑی دلکشی اور آئیڈیلزم ہے، لیکن وہ آخر تک اپنے ہی کو نہیں پا سکتے، کنول کماری انھیں کھو کر بھی نہیں کھوتی۔ صرف دو کردار ایسے ہیں جنھیں مستقل بالذات کہا جا سکتا ہے سلمان جو" ہاؤسنگ سوسائٹی" پر پوری طرح حاوی ہے۔ وہ اپنی موت سے بھی بقیہ کرداروں کی زندگی کی لایعنیت کو اجاگر کرتا ہے جمشید جس کے گرد بظاہر پوری کہانی گھومتی ہے وقت کے دھارے میں بہتا، خود کو گم کر کے عیش و اقتدار حاصل کرتا ہے، افسانے کے تمام کردار اس کے طفیلی معلوم ہوتے ہیں، لیکن آخر میں وہ کتنا حقیر اور بے بس دکھائی دیتا ہے۔ قلندر یا اقبال بخت کا کردار ایسا ہے جو محبت گزیدہ عورتوں کے نروان کا سہارا بنتا ہے، اپنے آپ کو تیاگ کر، دوسروں کی تسکین کے لیے خود اپنے کو عورت کی روح کی طرح گم کر دینے والا یہ کردار UNAMUNU اونامولو کے سینٹ مائیکل کی یاد دلاتا ہے۔ ایسے کسی نسوانی کردار کی کسی مرد نے پرستش نہیں کی، لیکن اقبال بخت سکینہ کے قدموں کو چھونے والی عورتیں اسے تقدس کی بلندی پر بٹھا دیتی ہیں —— عورت ہر حال میں سجدہ گزار رہتی ہے، وہ مسجود نہیں بنتی —— اور یہی خود فراموشی اسے بڑا بنا دیتی ہے۔ قرۃ العین نے ادوارِ گذشتہ سے لے کر ہمارے عہد کی جنسِ تجارت بننے والی عورت تک کو اسی طرح دیکھا اور پیش کیا ہے۔

ان افسانوں کا بالاستیعاب مطالعہ کرتے ہوئے مجھے پہلی بار یہ احساس ہوا کہ قرۃ العین کا اصلی تھیم زمان و تاریخ کے تناظر میں عورت کا مقدر DESTINY ہے۔ "آگ کا دریا" کے فریب خوردہ، خواب شکستہ نسائی کرداروں کو بھرپور طور پر "سیتا ہرن" میں اجاگر کیا گیا۔

سیتا سے آج تک ہندوستانی معاشرہ عورت کا استحصال کرتا رہا ہے۔ محبت اور وفا اس کے لیے قدر را الاقدار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ دھوکے کھا کر بھی اِن کا دامن نہیں چھوڑتی۔ زمینداری نظام کے پروردہ معاشرے میں طوائف ہو یا خاندانی بیگم دونوں اسی ایک تصویر کے دو رُخ پیش کرتی ہیں مسئلہ وہی ہے جیسے "زہرِ عشق" اور ناول "نشتر" میں ابھارا گیا تھا۔ عورت زہر پیتی ہے فریبِ محبت کا اور اس قربان گاہ پر بھینٹ چڑھ جاتی ہے، مرد کے لیے یہ زہر شرابِ تعیش ہے، کچھ دیر کا نشہ، کچھ دن کا خمار، اور پھر معمول کے مطابق زندگی۔ کنول رانی، جلا وطن، بظاہر مطمئن و آسودہ زندگی کے دھارے میں بہتی ہوئی کبھی نہ ختم ہونے والے انتظار کی صید ہے۔

"آفتاب کا رویّہ یہ تھا کہ اس پر کنول رانی پر یہ وحی اتر نی چاہیے تھی کہ یہ مہا پرش آسمان سے خاص اس کے لیے بھیجا گیا ہے۔ لیکن یہ اس کی مرضی پر منحصر ہے کہ وہ اس کنول کماری سے یا روزانہ آکر ملے یا کبھی نہ ملے۔ اس سے طبلہ اور جے جے ونتی سنے، پوریاں بنوا کر کھاتے۔ پھر ایک روز اطمینان سے آگے چلا جاتے اور یہ کنول کماری بعد میں بیٹھ کر جھک مارتی رہے۔"

"سردی بڑھتی گئی اور بے کراں تنہائی اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاووں کا ویرانہ۔ آفتاب بہادر تم کو پتہ ہے کہ میری کیسی جلاوطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طمانیت اور مکمل مسرت کی دنیا جو ہو سکتی تھی، اس سے دیس نکالا جو مجھے ملا ہے اسے بھی اتنا عرصہ ہو گیا کہ اب میں اپنے متعلق کچھ سوچ بھی نہیں سکتی۔"

یوں دیکھنے میں آفتاب رائے بھی جلاوطن نظر آتے ہیں۔ وہ جس مشترکہ تہذیب کے زائیدہ اور جن اقدار کے پرستار تھے، وہ ٹوٹ گئیں۔ آزادی کے بعد شکستِ خواب کا کرب ناک دور شروع ہوا، زمینداری کا خاتمہ، نئے موقع پرست بے اقدار طبقے کا عروج، آفتاب رائے اپنے معاشرے میں اجنبی ہو گئے اور اپنی تلاش میں نکل پڑے۔ کنول کماری کو چاہنے کے باوجود انھوں نے اپنے اختیار سے کھویا۔ سِوِل سروس اُن کا آدرش نہ تھا۔ کنول کماری کا بھی نہ تھا۔ لیکن اُسے مگن ناتھ جین آئی اے ایس کی سطحی زندگی میں شریک بننا پڑا۔ آفتاب رائے نے کنول کی بھینٹ دے کے اپنے آدرش کا تحفظ کیا اور زندگی بھر خود کو پانے کی سعی کرتے رہے۔ کیا کنول کماری کو خود یابی کا حق نہ تھا؟ وہ کیوں بے اختیارانہ ایک ایسی زندگی میں شامل کر دی گئی جو اس کے لیے

بے معنی تھی۔ آفتاب رائے تو ہیرو بن گئے اور کنول پر تحفظ کوشی اور سماجی معاشی معیار کی تلاش کا الزام لگا گئے۔ کیا کنول کو خود تکمیلی و خود آگہی کا حق نہ تھا؟ کیا آدرش صرف مرد کے ہوتے ہیں؟ کیا عورت کو آج بھی تعلیم حاصل کرنے، لمبی چوڑی ڈگریاں رکھنے، اونچے عہدے اور تنخواہ پانے کے باوجود ایک مستقل بالذات وجود سمجھا جاتا ہے؟ قرۃ العین کے کردار اس کی نفی کرتے ہیں اور وہ عورت کے اسی المیے کی طرح طرح سے صورت گری کرتی ہیں۔ آفتاب رائے اپنی تہذیبی فضا سے سیاسی سماجی تبدیلیوں کے ہاتھوں جلاوطن ہوتے، انھوں نے خود بن باس لیا، اپنی تکمیل کی خاطر انھوں نے کنول کو چھوڑا تاکہ خود بے گانگی کا شکار نہ ہوں۔ کنول کو وہ سب ملا جو آفتاب رائے کو نہ ملا، لیکن اسے خود بے گانگی کا کرب ملا۔ وہ اپنی ذات سے جلاوطن ہوئی۔ آفتاب رائے کی جلاوطنی خود اختیاری ہے اور کنول کی مجبورانہ۔ رام نے اپنی تکمیل کے لیے بن باس لیا، وہ ہیرو بنے، خود کو پایا۔ پھر حکومت ہی نہیں دلوں کے راج سنگھاسن پر بھی بیٹھے۔ سیتا نے رام کی خاطر بن باس لیا، خود کو کھویا، لاکھوں کے بول سہے، اور بن باس ختم ہونے کے بعد اس کا نیا بن باس شروع ہوا۔ جس کی کوئی میعاد نہ تھی، ازلی ابدی جلاوطنی —— مرد بن باس کے بعد گھر لوٹتا ہے، عورت عمر بھر، بلکہ حشر تک کے لیے جلاوطن ہو جاتی ہے۔ قرۃ العین کے بیشتر افسانوں میں عورت کی یہ ازلی جلاوطنی مسئلہ بن کر ابھرتی ہے۔

یہی جلاوطنی و خود بے گانگی راحت کا شانی (چائے کے باغ) کا مقدر ہے۔ یہاں بھی موردِ الزام وہی ٹھہرتی ہے، واجد نہیں۔ اگر واجد اسے دھوکا نہ دیتا تو وہ چہرہ بہ چہرہ، شہر در شہر در بہ در بھٹکتی نہ رہتی۔ راحت کی آوارہ مزاجی خود بے گانگی ہی کی دوسری شکل ہے۔ شہرِ عشق سے جلاوطن ہو کر وہ دولت، عیش، گلیمر کی پناہیں تراشتی اور تلاشتی رہی۔ صنوبر دوسری طرح کی عورت ہے، وہ ایک کے بعد خود ہی دوسرے کی طرف لپکتی رہی۔ یہی حال تنویر فاطمہ (پت جھڑ کی آواز) کا ہے۔ خشونت، فاروق اور وقار تینوں واماندگیِ شوق کی تراشیدہ پناہیں ہیں۔ یہ دو عورتیں قرۃ العین کے یہاں زندگی کی بے معنویت کی علامت ہیں، عورت کے ازلی کردار کی نمائندہ نہیں۔ عورت کی نمائندہ گریسی (یاد کی ایک دھنک جلے) ہے، پاربتی (چائے کے باغ) ہے، کارمن (کارمن) ہے جو نِک کا بے میعاد لاحاصل انتظار کر رہی ہے۔ فلورا (اعترافات سینٹ فلورا) ہے جو ایک دور افتادہ خانقاہ کے حجرے میں خود کو اور دنیا کو محبت کی خاطر تیاگ دیتی ہے۔ اس کی ساری عبادت و ریاضت، نفس کشی اور خود فراموشی

تکمیلِ ذات نہیں بلکہ بے گانگیِ ذات کے اظہارات ہیں۔ سینکڑوں سال بعد نئے زمانے میں بھی اُس کی نظریں سیاحتِ عالم میں اپنے محبوب کی متلاشی ہیں، اس کا بن باس ابدی ہے۔ منظور النسا د ہاؤسنگ سوسائٹی، وطن میں رہ کر جلا وطن زندگی بھر کے لیے بھی ہے، اور بعدِ ممات بھی۔

جلا وطنی کی دو مثالیں قرۃ العین کے دو نئے طویل افسانوں میں رشکِ قمر اور گلنار ہیں۔

گلنار" دلربا" کا مرکزی کردار ہے۔ سیّد رفاقت حسین اس کے وہ معبود ہیں، جن سے وہ کبھی عرضِ شوق بھی نہ کر سکی۔ جب انھوں نے اپنی اس پرستار کو، جس کی پرستاری کا انھیں علم نہ تھا، گھر سے نکالا، تو اسے زندگی بھر کے لیے بے گھر کر دیا۔ اس نے کامیاب زندگی گزاری، تھیٹر اور فلم میں عروج حاصل کیا، دولت کمائی، شہرت پائی۔ سب کچھ ملا لیکن اس کی محرومی کا مداوا نہ ہو سکا۔ اس کی یہ کامیابی اس کی جلا وطنی ہی کا دوسرا نام ہے۔ سیّد رفاقت حسین کی پوتی حمیدہ کو فلمی دنیا کی دلربا بنا کر اپنی خود بے گانگی کا انتقام لیا۔ اس کی محبت کا علم سیّد رفاقت حسین کو ہوتا بھی کیسے، ایک دو بار کے علاوہ کبھی سامنا بھی نہ ہوا۔ خاموش پرستاری کی دوسری مثال کارمن ہے۔ وہ نِک کا انتظار کر رہی ہے، لیکن اسے خط نہیں لکھتی ہے۔

"تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟"

"یہ تو بہت لمبا چوڑا مسئلہ ہے،" میں نے جمائی لے کر جواب دیا۔ "مگر یہ بتاؤ تم اسے خط کیوں نہیں لکھتیں؟"

"پہلے میرے سوال کا جواب دو۔ تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟"

"ہاں" میں نے بحث کو مختصر کرنے کے لیے کہا۔

"اچھا تو تم خدا کو خط لکھتی ہو؟" (کارمن)

"نظارہ درمیاں ہے،" کی پھیرو جا دستور بھی اسی طرح انتظار کا بن باس لیے ہوتے ہے۔ اس کی منتظر آنکھیں محبوب کی تلاش میں مرنے کے بعد جسم سے الگ ہو کر تارا بائی کے نابینا چہرے پر لگ جاتی ہیں اور خورشید عالم کے گھر پہنچ کر اسے دیکھتی رہتی ہیں خورشید عالم کو اس تشنگیِ دید کا علم نہیں، یہ آنکھیں اُسے چونکاتی اور متوجہ ضرور کرتی ہیں، لیکن یہ دیدار کوش آنکھیں اس سے کبھی کچھ کہتی نہیں۔ کہنا بھی کیا ہے ؎

کاگا سب تن کھائیو چُن چُن کھائیو ماس　　　دو نیناں مت کھائیو موہے پیا ملن کی آس

" اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجو" قرۃ العین کا حال کا لکھا ہوا طویل افسانہ ہے جو کئی لحاظ سے اہم ہے۔ اس میں اُن کی مخصوص تہذیبی فضا آفرینی بھی ہے، عورت کے مقدر کا مسئلہ بھی، اور فنی دروبست بھی۔ رشکِ قمر عرف قمرن سے ہم اتر پردیش کے شمالی پہاڑی علاقے کے ایک دیہاتی میلے میں متعارف ہوتے ہیں۔ ابتدائی منظر نامہ اس تہذیب کی عکاسی کرتا ہے جس کا بیان قرۃ العین پر ختم ہے۔ وہ ایک دوکان سے چار چار آنے کے دو کلپ خریدتی ہے اور پھر ہرمزی خالہ کی آواز پر" امرتی، جلیبی اور کانڑے بھانڈ" کے مظاہرے میں مرکزی کردار ادا کرنے بھاگتی ہے۔ اس کی آواز کا لہرا کوندتا ہے ے

جوانی وحسن وجاہ و دولت، یہ چند انفاس کے ہیں جھگڑے
اجل ہے استادہ دست بستہ، نوید رخصت ہر ایک دم ہے
بسانِ دستِ سوالِ سائل تہی ہوں ہر ایک مدعا سے
نیاز ہے بے نیازیوں سے، بغل میں دل صورتِ صنم ہے

اور پھر اپنا دوپٹہ پھیلا کر اس میں اکنیاں دونیاں سمیٹتی جا رہی" کھِسکے ڈبل، کھِسکے ڈبل" — وہ امرتی سے رشکِ قمر شاعرہ اور گلوکار بنتی ہے۔ فرہاد اور درما کے توسط سے فنونِ لطیفہ کی دنیا میں آتی ہے، اس کی آواز کا لہرا ہر جگہ اسی طرح کوندتا ہے — مگر آخر تک اس کا مقدر وہی ہے۔ آنچل پھیلا کر مانگنا۔ اس آنچل میں شب آویز ہمدانی اور فرہاد بچے توڑ ڈال جاتے ہیں، مگر محبت کی رفاقت اسے نہیں ملتی — سب کچھ کھو کر، مہ پارہ کو کراچی کی انڈر ورلڈ میں گنوا کر وہ لکھنؤ خالی ہاتھ واپس آتی ہے۔ ہرمزی خالہ ابھی زندہ ہیں، مگر جمیلن جو اس افسانے کا سب سے جاندار، خوددار اور مضبوط کردار ہے، زمانے سے مصالحت نہ کر کے، بھوکوں مر چکی ہے۔ اس کی آواز کا شعلہ بجھ چکا ہے، فن کے قدر داں آنکھیں پھیر لیتے ہیں۔ اونچی سوسائٹی سے نکالی ہوئی رشکِ قمر پھر سے قمرن بن کر جمیلن کے ٹھیکیدار سے کام منگواتی ہے۔

کرتوں کی ترپائی فی کرتا دس پیسے، ایک ساری کے پانچ، دس یا پندرہ روپے۔
بھاری کام کے بیس پچیس۔ ایک نیا پیسہ فی مرّی پتی۔ ایک آنہ فی پھول بخیہ کڑھائی۔
ایک نیا پیسہ فی شیڈ ورک۔ ایک نیا پیسہ فی بوٹی۔

اور ساری اپنے سامنے پھیلا کر اس پر چھپے ہوئے بیل بوٹوں کو غور سے دیکھا سوئی میں دھاگہ پرویا۔ دیوار کے سہارے بیٹھ کر ساری کا آنچل گھٹنوں پر پھیلایا اور

بوٹا کاڑھنا شروع کیا۔
تب وہ دفعتاً اپنا سر گھٹنوں پر رکھ کر پھوٹ پھوٹ کے رونے لگی۔

اس آغاز اور اس انجام کے درمیان پانے اور کھونے کا طویل سلسلہ ہے۔ ایک عمر آغا شب آویز ہمدانی کا انتظار کیا، فرہاد سے لو لگائی، بیٹا بمبئی کی انڈر ورلڈ اور بیٹی کراچی کی انڈر ورلڈ کی نذر ہوئی۔ کراچی میں سالہا سال جمیلن کے خط کا انتظار رہا، ہمدانی کے خط کا انتظار رہا —— ڈاکیے کے آنے کے وقت دروازے پر کھڑے رہنے کی عادت نہ چھوٹی۔ اب سب انتظار ختم ہو گئے۔ لیکن کیا واقعی انتظار ختم ہوا؟۔

صدف آرا دو رما کو کھو کر نیا رفیقِ زندگی پا گئی۔ مگر قمرن کو رفیقِ زندگی کیا زندگی بھی میسر نہ آئی۔

اس افسانے میں فرہاد اور روما کے کردار دلکش ہیں، مگر یہ دلکشی سطحی ہے۔ فرہاد مرزا شوق کی زہرِ عشق کے روایتی ہیرو ہیں، مرتے وقت اپنے کیے پر نادم، مگر قمرن کے لیے چھوڑتے کیا ہیں، غزلوں کی بیاض۔ کھلونے دے کر بہلائی جانے والی، عورت ہمیشہ کی تہی دست ہے۔ یہ طویل افسانہ قمرن کا نہیں، ایک تہذیب کا بھی المیہ ہے اور عورت کی ازلی تنہائی کا بھی، کبھی نہ ختم ہونے والا انتظار جس کا مقدر ہے۔

"ہاؤسنگ سوسائٹی" کی ثریا حسین عرف بسنتی اپنے جانے والے سپاہی کے انتظار میں سوسائٹی سے آہستہ آہستہ نادانستہ طور پر مصالحت کر لیتی ہے۔ سلمان تو مر کر امر ہو جاتے ہیں، مگر بسنتی اور چھوٹی بٹیا زندہ رہ کر زندگی نا آشنا از خود گمشدہ ہیں۔ یہ عورت ہے جو بھائی کے لیے کڑھتی ہے، باپ کی فکر کرتی ہے، محبوب کا انتظار کرتی ہے، اولاد کے لیے دکھ سہتی ہے۔

"اور میں نے سوچا کہ یہ کیا بات ہے —— کہ ہر جگہ —— مندروں اور تیرتھ استھانوں میں، درگاہوں اور مزاروں کے سامنے، گرجاؤں اور امام باڑوں اور گردواروں اور آتش کدوں کے اندر —— یہ عورتیں ہی ہیں جو رو رو کر خدا سے فریاد کرتی ہیں اور دعائیں مانگتی ہیں۔ ساری دنیا کے معبدوں کے سرد بے حس پتھر عورتوں کے آنسوؤں سے دُھلتے رہتے ہیں۔ عورتوں نے ہمیشہ اپنے اپنے دیوتاؤں کے چرنوں پر سر رکھا اور کبھی یہ نہ جاننا چاہا کہ اکثر یہ پاؤں مٹی کے بھی ہوتے ہیں۔

عورتیں اتنی پرستار، اتنی پجارنیں کیوں ہیں؟ اس لیے کہ وہ کمزور ہیں؟ اور سہارے کی حاجت مند ہیں؟ اس لیے کہ وہ اس مختصر سی زندگی میں بہت سے لوگوں سے بہت زیادہ محبت کرتی ہیں . . .
آخر عورتیں خدا کی اس قدر ضرورت مند کیوں ہیں"

(یاد کی اک دھنک جلے)

اس کا جواب قرۃ العین یہ دیتی ہیں۔
مگر ویلنٹینا بھی تو ہے جو عین اس وقت خلا کے سفر میں مشغول ہے ــــ
قرۃ العین خلا باز عورت کی طرف بھی دیکھتی ہیں، اور ان محنت کش عورتوں کی طرف بھی جو جہدِ حیات میں مردوں کے دوش بدوش سرگرمِ عمل ہیں ــــ لیکن وہ اس جواب سے مطمئن نہیں، ان کا سوال اپنی جگہ جواب طلب رہتا ہے۔ مردوں میں اس سوال کی اہمیت کا احساس نہیں کہ وہ اپنی ذات کے گرفتار ہیں۔ انسانی معاشرہ تمام تر ترقی اور جنسی مساوات کے دعاوی کے باوجود عورت کی ذات کو بجائے خود مقصد نہیں مانتا بلکہ مردوں کے حصولِ مقاصد کا وسیلہ سمجھتا ہے۔ عورت کے دکھ کا احساس اگر کسی کو ہے تو وہ فقیر بن جاتا ہے۔ اقبال بخت سکسینہ (قلندر) بچپن سے عورتوں کی باتوں میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ انگلینڈ پہنچ کر وہ ایک شیعہ لڑکی کی دل جوئی کی خاطر شیعہ بن جاتے ہیں، مسز ونگ فیلڈ کی گالیاں کھا کر بدمزہ نہیں ہوتے بلکہ اُس کے فرسٹریشن کا علاج اس کی شادی کرا کے کرتے ہیں۔ اچھّا کی تیمارداری اور نگہداشت کرتے ہیں۔ ایڈونیا کو موت سے زندگی کی طرف لاتے ہیں اور آخر میں شانتی کی تلاش میں دکھی آتماؤں کو مکتی دینے کے لیے فقیر بن جاتے ہیں ــــ اس تمام دردمندی و دل سوزی کے باوجود کیا ایک فرد مکتی دلا سکتا ہے؟ قرۃ العین کا سوال پھر بھی باقی رہتا ہے۔ "قلندر" کا کردار پوری طرح مثبت مرد کردار ہے یا پھر سلمان کا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین کو مردوں میں اس طرح کے کردار شاذ شاذ ہی دکھائی دیتے ہیں۔ اگر یہ کردار بڑی تعداد میں ہوتے تو عورت کی زندگی المیہ ہی کیوں ہوتی۔ آج بھی ہمارے ملک میں جہیز کی قربان گاہ پر روز اعلیٰ تعلیم یافتہ لڑکیاں تک بھینٹ چڑھتی رہتی ہیں اور شوہروں کے جیتے جی ستی ہوتی ہیں۔
قرۃ العین کے افسانوں میں جو کردار ملتے ہیں، وہ متوسط، بالائی متوسط طبقے یا اونچے طبقے کے ہوتے ہیں۔ برطانوی ہند کا ذکر ہو تو زمیندار، راجے رانیاں، مابعد آزادی برّصغیر کی سوسائٹی

میں ہائی کلاس انٹلکچویل، پروفیسر، انجینیر، ڈاکٹر، سول سروس کے عہدے دار، بزنس میگنیٹ، فن کار —— نچلے متوسط طبقے کے افراد بھی سماجی ترقی کی سیڑھیاں چڑھنے اور گرنے میں منہمک نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں کمیونسٹ اور انقلابی بھی اونچے طبقے ہی کے نظر آتے ہیں —— اس مخصوص طبقاتی دلچسپی کی وجہ سے بھی شاید انھیں اپنے سوال کا جواب نہیں مل رہا ہے۔ چائے کے باغ کے مزدور، پاربتی اور غفورالرحمٰن، ڈالن والا کے مسٹر پلپلی اور ڈائنا، ہاؤسنگ سوسائٹی کے سیّد مظہر علی، چچی، منظوریا، جھینگا پاسی، شمبھو دادا، شیخ رمضان، گوبردھن چاچا، وہ تمام غریب کم پڑھے لوگ جو جمشید کی بیٹی کو اپنی ذمہ داری سمجھتے ہیں، ڈاکٹر اس طرح سے بھی رقصِ فغاں ہوتا ہے" کے بندو خاں بہشتی، "دلربا" کے میر ناصر رضا صفوی اور مرزا عباس قلی بیگ، مُنیلا کے Y. W. C. A. کی ملازمت پیشہ لڑکیاں "اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجو" کے جمّن خاں اور ہرمزی خالہ، بقاتی اور حفیظن، "حسب نسب" کے ملن خاں اور دمّو خاں اور سلامت بُوا۔ قرۃ العین ان کرداروں کو آئیڈیالائز تو کرتی ہیں، مگر ان کے پورے امکانات کو بروئے کار نہیں لاتیں —— زندگی کی جد و جہد میں جُتے ہوئے یہ لوگ بھی ہیرو بن سکتے ہیں۔ صرف چھمّی بیگم (حسب نسب)، جو خاندانی آن بان پر مرتی ہیں اور خاموشی سے محرومیِ محبت کا زہر پی لیتی ہیں، زندگی کی رزم گاہ میں نکل آتی ہیں اور اپنا اعتبار نہیں کھوتیں۔ لیکن غریب طبقے کا جمشید اپنا معتبر وجود کھو دیتا ہے، سیّد اختر علی ریاکار دنیا دار بن جاتے ہیں —— فقیروں کی پہاڑی کا نوجوان ڈھونگی فقیر بن جاتا ہے۔ ثریا عرف بسنتی، رشکِ قمر، راحت کا شانی، سب سماج کی چکاچوند میں کھو جاتے ہیں، جمیلن شاید اس لیے محفوظ رہ جاتی ہے کہ وہ اپاہج تھی، اس کی یہ جسمانی کمی اس کی مضبوطی بن جاتی ہے۔ نچلے متوسط اور غریب طبقے کے افراد کی طرف قرۃ العین کا رویّہ رومانی آدرش وادکا رویّہ ہے۔ وہ اوپری طبقوں کی عکاسی میں تو بے رحم نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری سے کام لیتی ہیں، لیکن اس سے نیچے اتریں تو ان کی نظر حقیقت کی تہہ تک نہیں پہنچتی۔ شاید "آخرِ شب کے ہم سفر" میں انھوں نے اس سطح کو بھی اپنے قلم کی نوک سے کُرید کر ہیرے نکالے ہیں۔ وہ محنت کش طبقے کا احترام کرتی ہیں، اس سے انھیں محبت ہے۔ لیکن وہ ان کی زندگیوں کی پوری طرح مزاج شناس نہیں۔ اسی لیے انھوں نے اپنی کہانیوں کا کینوس اوپر کے طبقات تک محدود رکھا ہے۔ یہی ان کی قوّت اور صداقت پسندی اور اعتباریت (AUTHENTICITY) کی دلیل ہے۔ ہر فن کار پر یہ واجب بھی نہیں کہ وہ ہر طبقے پر لکھے ضرور۔ "اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کیجو" اس لحاظ سے بھی اہم

ہے کہ انھوں نے نچلے طبقے کے کرداروں کو مرکزی حیثیت دی ہے اور ان کے دکھ درد کو گہری دردمندی کے ساتھ ان کی سطح پر آکر سمجھا ہے۔

قرۃ العین کی زندگی ہندوپاک، اور یورپ کی اونچی انٹلکچویل سوسائٹی میں گزری ہے، اسے انھوں نے صرف دیکھا نہیں، برتا ہے' انھیں اودھ کی تہذیب، ہندو مسلم مشترکہ ثقافت کی اقدار سے عشق ہے۔ وہ نئی مغرب زدہ تہذیب اور موجودہ سرمایہ دارانہ معاشرت میں جہدِ معاش کی بے رحمی وخود غرضی سے پوری طرح واقف ہیں۔ ان کی کہانیوں میں یہی فضا ملتی ہے۔ ایک وہ تہذیب جو آفتاب رائے کو جنم دینے والی ہے، دوسری وہ جس نے جمشید کو جنم دیا۔ ان دونوں تہذیبوں میں عورت کا مقدر محرومی وانتظار ہے۔ سلمان فسادات اور تقسیم کے المیے پر کہتا ہے۔

جس نظام نے اس مذہبی عصبیت کو جنم دیا، اُسی عصبیت کے ہاتھوں اس سماج کے محل جلا دیئے گئے . . . . ماضی کی محل سرائیں جل کر راکھ ہوئیں مگر ابھی اس ملبے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں نئی بورژوازی کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔ کل کے جاگیر دار کی جگہ آج کا سرمایہ دار حاصل کرے گا۔ ہماری جدوجہد کا آغاز آج سے ہو رہا ہے۔" (ہاؤسنگ سوسائٹی)

اس جدوجہد کا آغاز ہنوز روزِ اوّل میں ہے اور جنّتِ موعودہ بہت دور ہے —— قرۃ العین نے ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی سطحیت کو جس فن کاری سے پیش کیا ہے، وہ کل کے مورخ کو دونوں تہذیبوں کی تاریخ لکھنے کے لیے زندہ کردار فراہم کرسکتا ہے۔

مشترکہ ہندو مسلم کلچر کیا تھا؟۔

"زبان اور محاورے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے برسات کی دعا مانگنے کے لیے منھ نیلا پیلا کیے گلی گلی ٹین بجاتے پھرتے اور چلّاتے —— برسو رام دھڑاکے سے، بڑھیا مرگئی فاقے سے۔ گڑیوں کی بارات نکلتی تو وظیفہ کیا جاتا —— ہاتھی گھوڑا پالکی۔ جے کنہیا لال کی۔ مسلمان پردہ دار عورتیں جنھوں نے ساری عمر کسی ہندو سے بات نہ کی تھی جب ڈھولک لے کر بیٹھتیں تو لہک لہک کر الاپتیں —— بھری گگری موری ڈھرکائی شام —— کرشن کنہیا کے اس تصوّر سے ان لوگوں کے اسلام پر کوئی حرف نہ آتا تھا۔ یہ گیت اور کجریاں اور خیال، یہ محاورے یہ زبان، ان سب

کی بڑی پیاری اور دل آویز مشترکہ میراث تھی۔ یہ معاشرہ جس کا دائرہ مرزاپور اور جون پور سے لے کر لکھنؤ اور دلّی تک پھیلا ہوا تھا۔ ایک مکمل اور واضح تصوّر تھا جس میں آٹھ سو سال کے تہذیبی ارتقا نے بڑے گمبھیر اور بڑے خوبصورت رنگ بھرے تھے۔" (جلاوطن)

اقبال بخت سکینہ تختی پر لکھتے تھے ؎

قلم گوید کہ من شاہِ جہانم　　　قلم کش را بہ دولت می رسانم

منّی کو بڑے صدمے سے دیکھتے ہیں "محرّم کی ساتویں تاریخ کو تھیٹر جا رہی ہو؟" (قلندر) اور محمد گنج کے ہندو مسلمان فرحتیا کو اپنی مشترکہ ذمہ داری سمجھتے ہیں (ہاؤسنگ سوسائٹی)، اس تہذیب کی موت کا منظر بھی دیکھ لیجیے:۔

آج چاند رات تھی۔ محلے میں نقّارہ رکھا جا چکا تھا۔ مجلسیں اب بھی ہوتیں۔ لیکن وہ چہل پہل، رونق اور بے فکری تو کب کی خواب و خیال ہو چکی تھی۔ ڈیوڑھی میں ڈولیاں اترنی شروع ہوئیں اور بیبیاں آ آ کر امام باڑے کے دالان میں بیٹھنے لگیں۔ کشوری بیدلی سے دہلیز پر اپنی پرانی جگہ پر بیٹھی رہی۔ دالان کی چاندنی جس پر تل دھرنے کو جگہ نہ ہوتی تھی، اب چھدری چھدری نظر آتی تھی۔ سارے خاندانوں میں سے دو دو تین تین افراد تو ضرور ہی ہجرت کر گئے تھے بڑی بھاوج بہت مشکل سے پاؤں گھسیٹتی اِدھر اُدھر چل رہی تھیں۔ اب وہ اللّے تللّے کہاں۔ ساری مہریاں اور کہارنیں اور پاسنیں ایک ایک کر کے چھوڑ کر چل دیں۔ بس نگوڑی مولہ رہ گئی تھی سو اس کی آواز کو بھی پالا مار گیا تھا . . .

"عاشور کی شب لیلیٰ"—— بوا مدن نے جو حسبِ معمول عینک گھر بھول آئی تھیں دوبارہ غلط مرثیہ شروع کیا لیکن سب پر ایسی اداسی اور اکتاہٹ طاری تھی کہ کسی نے ان کی تصحیح کرنے کی ضرورت نہ سمجھی۔ بگّن نے آواز ملائی —— چراغوں کی روشنی دالان میں مدھم سازرد اجالا بکھیرتی رہی۔ آنگن کا گیس کا ہنڈہ پیلا پڑتا جا رہا تھا۔ اس تاریکی میں کشوری سیاہ دوپٹے سے سر ڈھانپے اپنی جگہ پر اکڑوں بیٹھی سامنے رات کے آسمان کو دیکھتی رہی۔" (جلاوطن)

مشترکہ تہذیب کے دمِ نزع کا یہ نقشہ محرم کی چاند رات کی سوگوار عزاداری کی فضا کے وسیلے

سے بڑا معنی خیز ہو گیا ہے ــــ اس تہذیب کے باقیات اپنے لمحات کے نقطوں کے حصار میں قید بے دلی کا شکار ہیں. مولوی عبدالصمد عثمان گنج ضلع سیہور سابق بھوپال اسٹیٹ، احمد آباد کے اسپتال میں دم توڑ رہے ہیں اور راحت کاشانی جو آنکھوں میں نئی جگمگاہٹ سمیٹنے کی پیاس لیے کلکتہ، بمبئی، کراچی اور مشرقی بنگال کی سرمایہ دار سوسائٹی میں بھٹکنے نکلی تھی، پولیس کی حراست میں ہے (چائے کے باغ) سید رفاقت حسین بہت دنوں تک جیتے رہنے کی سزا کاٹ رہے ہیں:

"یہ دیکھیے آپ کے احباب ڈوم دھاڑیوں کے ساتھ فخر سے دانت نکوسے کھڑے ہیں۔ استغفراللہ۔

شِفٖ نے اخبار میں چھپی تصویر پر نظر ڈالی۔ شہر کے ایک عصرانے میں بمبئی سے آتے ہوتے دو تین فلم اسٹار چند صوبائی وزرا کے ساتھ کھڑے مسکرا رہے تھے۔"

"ڈیڈ ـــ یہاں بہت دھول اُڑ رہی ہے۔ اندر چل کر آرام کیجیے۔" (دلربا)

اور وہاں ان کی چہیتی پوتی گلنار کی فلم کمپنی میں ہیروئن بن کر اپنے نصیبے پر آپ ہی حیرت کر رہی ہے۔

قرۃ العین کے یہاں زمیندارا اور اعلیٰ عہدے دار طبقے کی عکاسی ابتدا سے تھی لیکن ان افسانوں میں ان کی نگاہ میں تجزیاتی گہرائی آگئی ہے. وہ گذشتہ تہذیب کی خوبیوں کے ساتھ اس کے انحطاط کے اسباب کو سمجھ گئی ہیں۔ ان کا یہ تجزیہ معاشیاتی یا عمرانی مقالہ نہیں، یہی ان کی خوبی ہے. مواقع، واقعات اور کرداروں کے عمل کے وسیلے سے وہ ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی پیدائش ونشوونما کو فن کارانہ انداز میں پیش کرتی ہیں۔ وہ تاریخ اور معاشرے کی تبدیلی کی جدلیات سے واقف ہیں۔ اس جدلیاتی عمل کو وہ خشک فلسفیانہ اور سائنسی اصطلاحات کے بجائے انسانی جذبات واحساسات، اقوال وافعال کے فطری اظہار میں دیکھتی اور دکھاتی ہیں۔ کبھی یہ گمان ہوتا ہے کہ ان کی ہمدردی انحطاط پذیر یا مرتے ہوتے طبقات کے ساتھ ہے اور وہ نو دولتیہ طبقے کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہیں۔ ایسا فطری ہے، اس لیے کہ اُس طبقے کی کچھ انسانی اقدار تھیں، اس نئے طبقے کا تمام تر فلسفہ وعمل غیر انسانی اور بہیمانہ ہے۔ نچلا طبقہ ان کا موضوع نہیں لیکن ان کی ہمدردیاں اس کے ساتھ بہت واضح ہیں۔ "دلربا" کے کردار گریسی، "چائے کے باغ" کے سرحد کی دونوں طرف بار بار ڈھکیلے جانے والے مزدور، ڈرائیور، رکشاراں، اور اینگلو انڈین طبقے کے مفلوک الحال افراد میں اُنھیں قدروں کا احساس، محبت ووفا کا لحاظ اور انسانی رشتوں کا جو پاس ملتا ہے، وہ ان طبقوں میں مفقود ہے جس کے زوال یا عروج کی

وہ کہانیاں کہتی ہیں۔ اگر قرۃ العین انہی سے اپنے ہیرو چاہتیں تو عورت کا وہ المیہ جو انھیں ابدی نظر آتا ہے، شاید ایک حد تک اس کی المناکی کم ہو جاتی۔ نچلے اور متوسط طبقے کی عورت اب اپنا حق مانگنے اور لینے، اور اپنی انسانی حیثیت کو منوانا بھی سیکھ گئی ہے۔ وہ زمینداری نظام کی ثانوی قیدی مخلوق ہے نہ وسیلۂ نشاط، اور نہ وہ ابھرتے ہوئے سرمایہ دار طبقے کی تجارت اور اشتہا کا ضمیر سوختہ آلۂ کار ہے۔

قرۃ العین کے کئی طویل افسانے نسل در نسل پھیلتے اور بڑھتے ہیں جیسے جلا وطن، ہاؤسنگ سوسائٹی اور دلربا۔ ایک نسل کے مظلوم دوسری نسل یا تیسری نسل میں حاکم بن جاتے ہیں۔ جمشید چھوٹی بٹیا کو اپنی سکریٹری بنا کر اس کے حسن و معصومیت کا استحصال کرتا ہے یا گلنار دلربا کو پردۂ سیمیں پر پیش کر کے بیرسٹر صاحب سے انتقام لیتی ہے۔ یہ محض اتفاقی حادثات ہو سکتے ہیں۔ ان کی بنا پر سماجی عدل کی کوئی جدلیاتی منطق مرتب نہیں ہوتی۔ اسے مکافات کہا جا سکتا ہے نہ سزا و جزا کے کسی آفاقی قانون کا سماجی مظہر مانا جا سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے اس سے ایک حد تک تنقیحِ جذبات CATHARSIS، ہو جاتی ہو —— لیکن سزا و جزا کے مسئلے کا حل نہیں نکلتا۔ خیر و شر اور جبر و قدر وہ مسائل ہیں جنھوں نے بڑے سے بڑے راسخ العقیدہ خدا پرستوں کے ایمانوں کو متزلزل کر دیا ہے۔ اسی مسئلے کو حل کرنے کے لیے کانٹ نے خدا اور آخرت کے تصورات کو اخلاقیات کی اساس بنایا تھا —— پھر بھی قانونِ جزا و سزا اس کے یہاں مفروضہ ہی رہا۔ واقعی صورتِ حال وہ ہے جو "یاد کی ایک دھنک جلے" میں ناصر چچا کی زبان سے ادا کی گئی ہے۔

> "رات ایک سہ منزلہ عمارت میں آگ لگ گئی اور ایک مولوی صاحب مع اپنے خاندان کے جل کر ختم ہو گئے . . . میں ان مرحوم کو جانتا تھا۔ بے حد خدا ترس اور نیک بزرگ تھے اور بہت غریب۔ ساری زندگی فقر و فاقے میں، پیٹ کی آگ بجھانے کی تگ و دو میں کٹی اور رات اس قہرناک آگ نے خاتمہ کر دیا —— یہ اللہ میاں کے پاس کس قسم کا انصاف ہے —— . . . اسی عمارت میں ایک سیٹھ رہتا تھا جو شہر کا مشہور بدمعاش ہے اور سینکڑوں غریبوں اور مظلوموں کا خون چوس کر لاکھوں دولت جمع کی ہے۔ وہ مع اپنے خاندان کے صحیح و سالم بچ گیا۔ اس پر ذرا آنچ نہ آئی۔"

فطری یا الوہی قانونِ مکافات سادہ و سریع الفہم نہیں۔ اخلاقیات و قانون غریبوں کی تسکین اور

ظالموں کے استحصال کے دورُخے ہتھیار ہیں۔ اسی لیے مظلوم عورتیں، اور سادہ دل مرد ٹونے ٹوٹکے، تعویذ گنڈے، منتوں مرادوں کا سہارا لے کر اپنے کو فریب دیتے ہیں اور گریسی کنواری مریم سے لڑجھگڑ کر، خوشامد کر کے، روکر اپنے کو بہلا لیتی ہے۔ کام مُراد کے مطابق نکل جائے تو عقیدے کو استحکام ملتا ہے، نہ نکلے تو قسمت کا نام لے کر صبر کیا جاتا ہے۔ اور صبر کی جائداد دنیاوی عیش و دولت سے کہیں زیادہ لمبی چوڑی ہے۔

قرۃ العین کے نوجوان کردار سزا و جزا کے کسی اصول کو نہیں مانتے، اس لیے کہ خود معاشرہ کسی اچھے اصول پر قائم نہیں۔ یہ دو نسلوں کے رویّوں کا فرق ہے۔ مردوں کے مقابلے میں عورتیں کیوں عبادت گاہوں کا سہارا لیتی ہیں؟ کسی مافوق الفطرت قوت سے مکافات کے لیے لو لگانا کیا کمزوری نہیں؟ لیکن اس کمزوری کے پیچھے جو انسانیت، کردار کی جو طاقت ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مکافات کے آفاقی جدلیاتی قانون کے نتائج بہت دیر میں رونما ہوتے ہیں۔ لیکن مظلومی و نیکی کو اخلاقی سہارا ابھی اسی دنیا میں چاہیے۔

قرۃ العین کے یہاں جو نسلی خلیج (GENERATION GAP) نظر آتی ہے، ان دو تہذیبوں اور نظامِ اقدار کی درمیانی خلیج ہے۔ مولوی عبدالصمد اور راحت کاشانی، سیّد جعفر عباس اور کشوری، دلربا اور سیّد رفاقت حسین، جمشید اور سیّد مظہر علی کا بُعد دو دنیاؤں کا بُعد ہے۔ ایک دنیا دم توڑ چکی یا نزع میں ہے، دوسری دردِ زہ میں۔ یہاں موت ہے۔ وہاں گم شدگی و خود بے گانگی، بے بسی، اداسی، بے معنویت یہاں بھی ہے وہاں بھی۔ وقت کے بے رحم اندھے سیل میں وہ ڈوب گئے، یہ خود کو پانے کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔ قرۃ العین نے جس تہذیب اور جن طبقات کے کرداروں کو موضوع بنایا، یہی ان کا مقدّر ہے۔ اٹل اور ناگزیر، حقیقی اور ناقابلِ انکار حقیقت صرف ایک ہے، فنا — اِن افسانوں میں فنا کا آسیب ہر وجود پر منڈلا رہا ہے۔ اس لیے کہ ابھی نئی جدوجہد کا شاید آغاز ہی نہیں ہوا۔ ہمارا عہد دو تہذیبوں، دو نظام ہائے اقدار، دو دنیاؤں کے درمیان عبوری پُل ہے۔ قرۃ العین نے اس پُل کی تصویر کشی کی ہے جس پر سے فریب خوردہ امید گزیدہ روحوں کے مجروح و فگار قافلے گزر رہے ہیں —— ابھی سمتیں متعین نہیں، اس لیے کبھی کبھی افراد یا گروہ پُل سے اِدھر بھی لوٹ آتے ہیں، مگر گھبرا کر پھر دوسری طرف بھاگتے ہیں۔ بے سمتی کے اس احساس، زندگی میں معنی کی کھوج کی یہ داستان مرثیہ بھی ہے رزمیہ بھی۔ ناول کو نئے عہد کا رزمیہ کہا جاتا ہے۔ قرۃ العین کے افسانے اسی رزمیے کی کڑیاں ہیں۔

قرۃ العین کے نئے افسانوں میں اگر انتخاب کرنا ہو تو میں "جلاوطن" اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" کو معاشرتی دستاویز کے فن کارانہ اظہار کے طور پر ان کے بہترین فن پاروں میں رکھوں گا۔ "سیتا ہرن" اور "اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو" کو عورت کے المیے اور مقدر کی داستان کے طور پر چنوں گا۔ "دلربا" آغا حشر تھیٹر کے عہد کی بازیافت کے طور پر نمائندگی کا طالب ہے۔ مختصر افسانوں میں "یاد کی اک دھنک جلے"، "ڈالن والا"، "قلندر"، "فوٹو گرافر"، "لکڑ بگھے کی ہنسی" اور "حسب نسب" کا انتخاب کرنا ہوگا۔ تاریخی شعور اور زماں کے تجربے کو ٹھوس پیکر دینے والے افسانوں میں "اعترافاتِ سینٹ فلورا"، "ملفوظاتِ حاجی گل بابا"، "روشنی کی رفتار" اور "آئینہ فروشِ شہرِ کوراں" اپنی فن کارانہ تکمیل کے ساتھ تکنیک میں تجربے کی جدت و جرأت کے لیے خود بخود منتخب ہو جائیں گے۔ ان سب میں سماجی تنقید اور گہرا اخلاقی حاسہ مشترک ہے۔

اِن میں سے ہر افسانے کا اسلوب جُدا، تکنیک الگ اور موضوع کو برتنے کا سلیقہ منفرد ہے۔ عام طور سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ قرۃ العین کا اسلوب ہر تحریر میں یکساں ہوتا ہے، اور یہ بھی کہ یہ اسلوب جو رومانی نثر کا نیا اسلوب ہے، عہدِ جدید کی پیچیدگی کے اظہار کے لیے موزوں نہیں۔ اس کے برخلاف میری رائے یہ ہے کہ قرۃ العین کے یہاں اسلوب کا تنوع ہے۔ "ڈلربا" اور "اگلے جنم . . ." کا اسلوب ان کے تاریخی اور تخیئلی افسانوں سے یکسر مختلف ہے۔ جلاوطن اور ہاؤسنگ سوسائٹی کی فضا میں بڑا فرق ہے۔ اس کے باوجود اس اختلاف کے پسِ پشت تخلیقی تجربے کی وحدت ہے جو اِن مختلف النوع کہانیوں کو ایک دوسرے سے منسلک بھی کرتی ہے۔ قرۃ العین کا رویہ کہیں کہیں رومانی ہے، لیکن موضوعات کو برتنے کا انداز کئی مقامات پر حقیقت پسندانہ بلکہ صحیح طور پر مخالف رومانی ہو جاتا ہے — ان کے اسلوب کو توانائی زبان پر ان کی قدرت، موضوع سے ان کی واقفیت، مسائل سے ان کے ذاتی تعلق (INVOLVEMENT) اور تاریخ و تہذیب کے ان کے وسیع مطالعے نے دی ہے۔ تجربہ اور مشاہدہ تخلیق میں بنیادی اہمیت کے حامل سہی، لیکن ریاضت اور مطالعہ اسے جو گہرائی اور تکمیل عطا کرتا ہے، اس کا ثبوت یہ افسانے ہیں۔ ان پر کوئی لیبل چسپاں کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ جدید بھی ہیں، ان میں کہانی پن بھی ہے، سماجی آگہی بھی، تاریخی بصیرت بھی — ان میں سے بہترین ہماری زبان کے افسانوی ادب کے شہکار ہیں۔ ان کے اسلوب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس نے افسانے کی زبان کو عمیق فلسفیانہ و مابعد الطبیعیاتی تصورات اور پیچیدہ اخلاقی و نفسی مسائل کے تخلیقی اظہار کے قابل بنایا ہے۔

نیا افسانہ

مسائل اور تجزیہ

انتظار حسین

نیا ادب اور پرانی کہانیاں

علی گڑھ میں کیلے کا ایک باغ تھا۔ طوائفوں کی رسم تھی کہ ہر شبِ عاشور کو اس باغ میں کیلے کا پتّہ توڑنے جاتی تھیں۔ ایک برس شہر میں فساد ہو گیا۔ باغ کے مالک نے لٹھ بند جاٹ بٹھا دیے کہ شبِ عاشور کو وہاں کوئی قدم نہ رکھے۔ اس پر وہ رسم جو طوائفوں کے لیے مخصوص تھی شہر بھر کے مسلمانوں کا مسئلہ بن گئی۔ تاہم طوائفوں نے طے کیا کہ مردوں کا کوئی گروہ ان کے ساتھ نہیں جائے گا کہ یہ رسم کے خلاف بات ہوگی۔ تو وہ اپنے دستور کے مطابق گئیں اور کیلے کا پتّہ توڑ کر صحیح سلامت واپس آ گئیں۔ ہماری دادی اماں کہا کرتی تھیں کہ اصل میں اس جلوس کے ساتھ سبز پوش سوار تھے جنھیں دیکھ کر لٹھ بند دہل گئے اور باغ کا در کھول دیا۔ اور خواجہ حسن نظامی کہتے ہیں کہ سنہ ستّاون میں دلّی والوں نے حضرت خواجہ نظام الدین اولیا کے مزار کے قریب دو سبز پوش سواروں کو گزرتے دیکھا تھا۔ اس طور کے سوار مسلمانوں کو سب سے پہلے بدر میں نظر آئے تھے۔ تب سے یہ روحانی واردات ہماری ذات کا حصّہ ہے اور ان سبز پوش سواروں پر ایسا اعتبار قائم ہوا کہ جب جب بپیری وقت پڑا یہ سبز پوش سوار ضرور دکھائی دیے۔ سبز پوش سوار نہ ہوتے تو سیاہ نقاب ڈالے تلوار باندھے کوئی سوار آتا اور مشکل کشائی کرتا۔ نقاب پوش سوار نہ آتا تو خواب میں کوئی سفید عمامہ باندھے نورانی صورت آتی اور گرہ کشائی کرتی مگر سنہ ستّاون میں دلّی والوں کو سبز پوش سوار نظر آئے اور انھیں قیامت سے نہ بچا سکے۔ ہم نے اس نازک وقت میں ذاتی شجاعت سے لے کر اجتماعی عقائد تک اپنی ایک ایک شے کو جس پر ہمیں ایمان تھا آزما کر دیکھ لیا۔ ہماری کوئی شے ہمیں نہ بچا سکی۔ اس سے ہمارا اپنی ذات سے اعتبار اٹھ گیا اور سبز پوش سواروں میں ایمان صرف علی گڑھ کی طوائفوں کو رہ گیا۔ علی گڑھ والے سر سید ان کے قائل نہیں رہے تھے۔

سرسید احمد خاں کے وقت سے تقسیم تک دیو مالائی طرزِ احساس فرسودہ خیالی کی علامت بنا رہا۔ سرسید تحریک، نیاز فتح پوری گروپ، ۳۵ء کی ادبی تحریک، سب نے اپنے اپنے وقت میں اسے معیوب اور قابلِ تنسیخ جانا۔ اور ۳۵ء کی تحریک کے ماتحت تو ماضی کے حوالے سے سوچنا بھی قدامت پسندی کی دلیل بن گیا تھا۔ ان کے لیے حاضر، پوری حقیقت تھا۔ ان فکری تحریکوں کے ماتحت ہم نے اپنے آپ کو بہت بدلا اور اپنی دانست میں اوہام پرستی اور قدامت پسندی سے بڑی حد تک پیچھا چھڑا لیا تھا۔ بھول چوک میں کوئی میرا جی پیدا ہو گیا تو اسے مستثنیات کے خانے میں ڈال دیا۔

لیکن فسادات کے زمانے میں وہ سبز پوش سوار جانے کس کھوہ سے پھر نکل آتے اور بستی بستی گھرے ہوئے لوگوں کو سوار، خواب اور معجزے دکھائی دینے لگے۔ معلوم ہوا کہ انیسویں صدی کے یورپ کے عقلی نظریے اور علی گڑھ یونیورسٹی کی تعلیم سب ظاہری ٹیپ ٹاپ تھی۔ اندر سے ہم وہی موچی کے موچی رہے۔ ہمارا لباس، ہماری گفتگو، ہمارے ادب آداب ضرور بدلے تھے۔ ہمارے خیالات اور نظریات بھی بہت بدل گئے تھے مگر ہمارا بنیادی طرزِ احساس جوں کا توں تھا۔ اس رستا خیز میں نقلِ وطن کرنے والے مہاجرین کہلاتے۔ جن شہروں میں وہ پہنچے وہاں کے لوگوں نے اپنے آپ کو انصار سمجھا۔ قدیم تاریخی اصطلاحوں کا یہ بے ساختہ استعمال اپنے ایک فعل کو ایک مخصوص معنی پہنانے کا عمل تھا۔ ہم گویا اپنے اس وقت کے عمل کو ساڑھے تیرہ سو برس کے عمل سے پیوند کر کے دیکھ رہے تھے۔

ہجرت کرنے والے اسپیشل گاڑیوں میں لد پھند کر پاکستان پہنچے۔ مگر انھوں نے ان ریل گاڑیوں کے متوازی بیلیوں اور رتھوں میں لدے ہوئے قافلے بھی چلتے دیکھے ہوں گے۔ مشرقی پنجاب کے دور دراز علاقوں سے آنے والے ان دیہاتیوں میں ایسے گروہ بھی تھے جو ابھی قبائلی عہد کی فضا میں جی رہے تھے۔ ان میں وہ میو قبیلے بھی جو اپنے علاقے میں جاٹوں سے اس وضع سے لڑتے تھے کہ صبح کو نقارۂ جنگ پہ چوٹ پڑی اور فریقین بلّم بھالے لے کر نکل آئے۔ شام کو التوائے جنگ کا نقارہ بجا اور لڑنے والے اپنے اپنے گھروں کو لوٹ گئے۔ ان لوگوں نے ابھی دستی بم بنانے نہیں سیکھے تھے اور نہ چھپ کر چھرے بازی کی وارداتیں کرتے تھے اور نہ اس علاقے میں برہنہ عورتوں کا کوئی جلوس نکلا۔ ہمیں اس ہنگامہ میں پہلی بار پتہ چلا کہ ہمارے معاشرے میں انگریزی تعلیم سے آراستہ طبقوں کے پہلو بہ پہلو ابھی وہ

قبیلے بھی موجود ہیں جن کی قدیم اخلاقیات میں بال برابر فرق نہیں آیا ہے اور جو محبت اور نفرت کے بر ملا اظہار کے قائل ہیں۔

پس اس رستاخیز میں چھپی ہوتی چیزیں سامنے اور دبی ہوئی صورتیں سطح پر آگئیں۔ یوں معلوم ہوا کہ اگلی پچھلی کئی صدیاں بیک وقت ہمارے وقت میں سانس لے رہی ہیں۔ اس ادراک کے طفیل احساسات کے قدیم سانچے اور اظہار کی پرانی صورتیں جنھیں ہم متروک سمجھ بیٹھے تھے پھر سے بامعنی اور کارآمد نظر آنے لگیں۔ نئی نظم یکایک ایسے فیل ہوئی جیسے مشرقی پنجاب میں گاڑیوں کا سلسلہ فیل ہوا تھا۔ اس وقت سے اب تک نئی نظم کی حیثیت اسپیشل ٹرین کی سی چلی آتی ہے۔ دَور کے بدلنے کے ساتھ ذریعۂ اظہار اکثر بدل جایا کرتا ہے۔ فسادات کے دنوں میں ہماری بستی کی چڑیوں نے یکایک صبح کو چہکنا بند کر دیا تھا۔ کہتے ہیں کہ کوئی آفت آنے والی ہو تو چڑیاں پہلے سے سونگھ لیتی ہیں اور ان شاخوں سے ہجرت کر جاتی ہیں۔ غالب کا وجدان چڑیوں سے کم تیز نہیں تھا۔ غالب کا دور سنہ ستّاون کی آفت کے ساتھ ختم ہوا مگر اس نے غزل کہنی کئی برس پہلے سے چھوڑ رکھی تھی۔ پھر اس نے یاروں کو اردو میں خط لکھنے کا شغل پکڑا۔ سنہ ستاون میں یہی شغل اس کے لیے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بن گیا۔ اس طور غالب اپنے زمانے کے بعد بھی تھوڑی مدّت زندہ رہا۔ اور حالی اور آزاد نے انگریزی شاعری کی جتنی معلومات ان تک پہنچی تھی اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے غزل کو ترک کیا اور نظم کو اختیار کیا۔ یوں اکبر الہ آبادی بہت قدامت پسند بنتے تھے مگر انھیں یہ پتہ چل گیا تھا کہ اونٹ پہاڑ کے نیچے آگیا ہے اور ملک میں ریل گاڑی جاری ہو گئی ہے۔ اس لیے ذریعۂ اظہار انھوں نے بھی نئی قسم کی نظم ہی کو بنایا۔ اور ڈپٹی نذیر احمد نے داستان کی روایت سے کنارا کر کے ناول لکھنے پر کمر باندھی۔ ۴۷ء میں سواری کا سلسلہ پھر درہم برہم ہو گیا۔ ریل گاڑیاں بند ہو گئیں اور دیہاتی ہی نہیں بہت سے تعلیم یافتہ شہری بھی مشرقی پنجاب کی طرف سے بیلیوں اور رتھوں میں سوار ہو کر اور کھوکھرا پار سے اونٹوں پر لد کر پاکستان پہنچے۔ اور لکھنے والے قدیم اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرنے لگے۔ پچھلے لکھنے والوں نے تو صرف پٹری بدلی تھی مگر تقسیم کے آس پاس پیدا ہونے والوں نے آغاز ہی غزل سے کیا۔ اور غزل کا معاملہ یہ تھا کہ اس ہنگامہ میں جب نئی نظم والے نئے سماجی تقاضوں اور نئی سائنسی حقیقتوں کا غل مچا رہے تھے۔ بے چارے فراق گورکھپوری، میر و مصحفی کی باتیں کر رہے تھے اور غزل کو فانی و اصغر کے

چنگل سے نکال کر نئے رستے پر ڈالنے کی کوشش کر رہے تھے۔ تقسیم کے بعد نئی شاعری کی ذمے داری اسی غزل کے سر پڑی۔

تقسیم کے آس پاس پیدا ہونے والوں کی پہلی کھیپ سے ناصر کاظمی، جمیل الدین عالی، شہرت بخاری، اور سلیم احمد برآمد ہوتے۔ انھوں نے آغاز غزل سے کیا۔ ابن انشا کو بات ذرا دیر میں سمجھ میں آئی۔ پہلے انھوں نے الف لیلہ کے زور پر نظم ہی میں قدیم وجدید کو ملانے کی کوشش کی مگر پھر ہار کر غزل پر آ رہے اور ابنِ انشا سے انشاؔ جی بن گئے۔ پھر غزل کے سوا بھی اظہار کے قدیم سانچے آزمائے جانے لگے۔ جمیل الدین عالیؔ غزل کی دلی سے نکل کر دوہے تک گئے۔ پچھلوں میں سے مختار صدیقی اپنے ہم عصر قیوم نظر کو نئی ہیئتوں کے تجربوں میں مصروف چھوڑ کر سی حرفی کی طرف نکل گئے۔ انجم رومانی نے نظمِ آزاد کو یکسر ترک کر کے اس وضع سے غزل کہنی شروع کی کہ گویا یہی ان کا اسلوبِ بیان تھا۔ ن۔م۔ راشد نے کہ جنھوں نے غزل اور حالیؔ کی ایک سانس میں مخالفت کی تھی نظم آزاد کا عربی و عجمی قصص وحکایات سے جوڑ املایا۔ یوں انھوں نے اپنے دوسرے مجموعے میں غزلوں کا ضمیمہ شامل کرنے میں بھی مضائقہ نہیں جانا۔ محمد صفدر نے اسی نظم آزاد میں سنہ شاون کو صرف مطلب ادا کرنے کا ذریعہ بنایا۔

سرحد کے اُدھر کی نگارشات اس وقت میرے پیشِ نظر نہیں ہیں۔ ویسے وہاں کے نئے لکھنے والے مسائل کو سمجھنے کی زیادہ سنجیدگی سے کوشش کر رہے ہیں۔ اس لیے بنگلور کے پرچہ "سوغات" میں نئی نسل کا حوالہ آتا ہے تو اس کے کچھ معنی بھی نظر آتے ہیں۔ یوں وہاں کی تحریروں اور یہاں کی تحریروں کا ایک ہی طرح سے تجزیہ کرنا شاید درست نہ ہو مگر قدیم اصنافِ سخن نے اُدھر بھی نئے لکھنے والوں کو اپنی طرف کھینچا ہے۔

قدیم اصناف کے رواج پانے کے ساتھ وہ اسالیبِ بیان بھی جو ماضی ہو گئے تھے پھر سے بامعنی نظر آنے لگے۔ بعض اسالیبِ بیان تو پرانی اصناف کے حوالے سے آئے۔ مثنوی، شہر آشوب اور ساقی نامہ ایسی اصناف کو برتا گیا تو ان کے ساتھ اس اسلوبِ بیان کو بھی جو ان سے متعلق چلا آتا ہے استعمال کیا گیا ؎

بعدِ تسبیح وحمدِ ربِ جلیل   لب کشا یوں ہے خاکسار خلیل

اور جب عزیز احمد نے امیر تیمور کے زمانے کو افسانے کا موضوع بنایا تو نثر کے پرانے اسالیبِ بیان کو کام میں لانا بھی لازم آیا۔ قرۃ العین حیدر کے لیے مشکل یہ تھی کہ اردو نثر میں بیان کا

کوئی ایسا اسلوب جو قدیم آریائی عہد کی فضا سے ہم آہنگ ہو ڈھلی ڈھلائی شکل میں موجود نہیں تھا۔ انھوں نے اس قسم کا اسلوب بیان وضع کرنے کی کوشش کی مگر خود انھیں اس پر اعتبار نہیں آیا۔ شاید اسی لیے وہ فٹ نوٹ میں سنسکرت اور ہندی لفظوں کے معنی دینا بھی ضروری سمجھتی ہیں۔ غزل اگرچہ پرانی صنف سخن ہے لیکن چونکہ اس کی روایت مثنوی یا داستان کی طرح درمیان میں منقطع نہیں ہوئی تھی اس لیے وقت کے ساتھ اس کے زبان و بیان کا رنگ بھی بدلتا چلا گیا۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ بعد میں آنے والے شاعروں نے اس کی زبان کو دھو مانجھ کر جدید بنا دیا تھا۔ مگر غزل میں نئے قدم رکھنے والے اس دھلی منجھی زبان سے مطمئن نہیں ہوئے۔ ناصر کاظمی، ابن انشا اور شہرت بخاری نے ناسخ سے حسرت موہانی تک سب بزرگوں کی تعلیمات کو فراموش کر دیا اور متروک لفظ اور عاق کیے ہوئے لہجے بلا تکلف برتنے لگے۔ بات یہ ہے کہ ان نئے لکھنے والوں نے پرانے تاریخی زمانوں کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ پرانی اصناف کو ذریعۂ اظہار چنا ہے یا پرانے اسالیبِ بیان کو برتا ہے تو شوقیہ ایسا نہیں کیا ہے۔ ان کے لیے تو یہ گم شدہ ماضی سے رسائی حاصل کرنے کے ذریعے ہیں۔ شاید متروک لفظوں، لہجوں اور ترکیبوں کے استعمال کا بھی یہی مطلب ہے۔ ہر متروک لفظ ایک گم شدہ شہر ہے اور ہر متروک اسلوب بیان ایک چھوڑا ہوا علاقہ۔ لفظ جب ڈوبتا ہے تو اپنے ساتھ کسی احساس یا کسی تصور کو لے کر ڈوبتا ہے۔ اور جب کوئی اسلوب بیان تقریر اور تحریر کے محاذ پر پٹ جاتا ہے تو وہ تصویروں، اشاروں، کنایوں، تلازموں اور کیفیتوں کے ایک لشکر کے ساتھ پسپا ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ موجودہ برّاعظموں کے منجملہ پہلے ایک اور براعظم تھا جو سمندر میں غرق ہو گیا۔ اردو کی پرانی داستانوں اور پرانی شاعری میں جو رنگا رنگ اسالیبِ بیان اور ان گنت الفاظ نظر آتے ہیں وہ پتہ دیتے ہیں کہ اردو زبان بھی ایک پورا براعظم غرق کیے بیٹھی ہے۔ یہ گم شدہ زبان اب اس کا لاشعور ہے۔ اس کی بازیافت احساسات کے گم شدہ سانچوں کی بازیافت ہوگی۔ اور اگر احساسات کے گم شدہ سانچوں کو ہم پا سکے تو گویا اپنی ذات کے کھوئے ہوئے حصوں کو ہم نے ڈھونڈ لیا۔

تو گویا یہ نئے لکھنے والے کھوئی ہوئی روح کو ڈھونڈتے ہیں۔ قدیم اصنافِ سخن، متروک الفاظ، گم شدہ لہجے، رد کیے ہوئے اسالیبِ بیان —— یہ سارا کھڑاگ اس لیے پھیلایا گیا ہے کہ کوئی شے گم ہو گئی ہے اور اسے ڈھونڈا جا رہا ہے۔ کچھ کھو جانے اور اس کی وجہ سے

غریب ہو جانے اور ادھورا رہ جانے کا احساس شاید آج کی غزل کا بنیادی احساس ہے۔ اس احساس نے غزل میں تو بالعموم عشق کے استعاروں میں اظہار کیا ہے مگر نظم اور افسانے میں عشق کے سوا بھی استعارے استعمال ہوتے ہیں اور بات تاریخ اور دیومالا تک گئی ہے۔ سنہ ستاون، الجزائر، قدیم ہند، قصص و روایات، گویا ان نشانات سے اپنے آپ کو پانے کی، مختلف زمانوں اور زمینوں میں اپنے رشتے تلاش کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اشفاق احمد کے رپورتاژ "عرشِ معلیٰ" میں لاہور اور قرطبہ دو شہر رفتہ رفتہ ایک شہر بن جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر قدیم آریائی عہد تک جاتی ہیں اور بکھری ہوئی کڑیاں ملانے کی کوشش کرتی ہیں۔ عزیز احمد نے امیر تیمور کے عہد کو کہانیوں کا موضوع بنایا اور وسطی ایشیا کی طرف نکل گئے۔ ممتاز شیریں نے مختلف دیومالاؤں کو جوڑ کر اپنا ناولٹ "میگھ ملہار" لکھا اور نظم میں مادھو اپنی زمین سے ٹوٹا ہوا رشتہ جوڑنے پر زور دیتے ہیں۔ تاریخ کے حوالے سے زمین سے پرے رشتے تلاش کرنے کی مثال سعید محمود کی نظم "الجزائری دوست کے نام" ہے جو اس احساس پر ختم ہوتی ہے۔

جلتے ہیں تیرے پاؤں تو جلتے ہیں میرے ہاتھ

رشتوں کی تلاش ایک درد بھرا عمل ہے۔ مگر ہمارے زمانے میں شاید وہ زیادہ ہی پیچیدہ اور درد بھرا ہو گیا ہے۔ مولانا حالیؔ اور ان کے بعد علامہ اقبال نے مسلمانوں کی تاریخ کو پورا حوالہ جانا اور اس بنیاد پر ماضی سے رشتہ قائم کیا۔ اس کے بعد میراؔجی آئے جنھوں نے یہ کہہ کر جان چھڑائی کہ میں تو آریائی ہوں اور ہندو دیومالا میں اپنی جڑیں تلاش کیں۔ اس عہد کے لکھنے والے پر یہ کھلا کہ خون مکمل حقیقت نہیں ہے اور مذہبی عقیدہ غالب حقیقت سہی مگر پوری حقیقت وہ بھی نہیں تھا۔ بہت سے رشتے آپس میں گھل مل کر ذات کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ آگہی آج کے لکھنے والے کے احساسِ ماضی کو مولانا حالیؔ اور علامہ اقبال کے احساسِ ماضی سے اور دوسری طرف میراؔجی کے احساسِ ماضی سے الگ کرتی ہے اور اسے مخصوص طور پر اس عہد کا احساسِ ماضی بناتی ہے۔ اصل میں ہماری ذات کئی دیومالاؤں کا سنگم ہے۔ قصص و روایات کے مختلف سلسلے یہاں آ کر ملتے ہیں، کچھ سلسلے علاقوں اور نسل کے حوالے سے، کچھ مذہبی عقائد کے راستے سے، اور کچھ ان مذہبی عقائد کے دیس دیس سفر کے واسطے سے۔ اپنا بچپن کے دنوں میں یہ دطیرہ رہا کہ رام لیلا کے دنوں میں رام لیلا۔ ایامِ محرم

میں ماتم و مرثیہ باقی دن یوں گزرتے کہ گھر بیٹھے تو قصص الانبیاء پڑھی۔ باہر نکلے تو پڑوس میں ایک عطار صاحب تھے جو شاہنامہ کا منظوم اردو ترجمہ سنایا کرتے تھے وہ سنا۔ یوں بیک وقت میں نے چاروں کھونٹ اپنے دشمن پیدا کر لیے۔ فرعون، یزید، راون اور افراسیاب۔ اور ہم حضرت علی کو دنیا کا سب سے بڑا پہلوان سمجھتے تھے اور اس کے بعد رستم کو۔ اور اب جب میں بڑا ہوا ہوں اور مال روڈ کے کتب فروشوں کے پاس امپورٹ لائسنس اور یاروں کے پاس یونانی دیومالا پر رنگا رنگ کتابیں ہیں تو میں دل ہی دل میں جھینپتا ہوں کہ ایکلیز کا اپن کو پتہ ہی نہیں تھا۔ اس پر بھی اتنا ڈھیٹ ہوں کہ اس بودی ایڑی والے پہلوان کو رستم کا مدمقابل نہیں سمجھتا اور اس کے صبا رفتار گھوڑے اس رتھ کے سامنے گرد نظر آتے ہیں جس کے رتھ بان کرشن جی تھے۔ اگر یہ معاملہ مجھ تک محدود ہوتا تو سمجھ لیتا کہ یہ اپنی ترتیب کا گھپلا ہے۔ لیکن پوری برادری کا یہی حال ہے۔ جس نے محرم نہ کیا اس نے قصص الانبیا پڑھی ہے اور جو قصص الانبیا پڑھنے یا سننے سے رہ گیا تو اس کے ساتھ یہ واردات گزری کہ اس کے باپ دادا نے یہ قصے پڑھ اور سن رکھے تھے۔ اور اب یہ مختلف تصوراتِ حیات پر مبنی قصے اور واقعات ہمارے دل و دماغ میں آپس میں اس طرح شیر و شکر ہوئے کہ نسلی اثر بھی ان کے نیچے دب کر رہ گیا۔ ن۔م۔ راشد حرفِ مطلب ادا کرنے کے لیے عجمی قصوں کو برتتے ہیں۔ مرزا جمیل الدین عالی خالص ہندی صنف دوہے میں طبع آزمائی کرتے ہیں۔ سیدہ قرۃ العین حیدر قدیم ہند کا سفر کرتی ہیں۔ اور مجھ ایسا ناخلف آریائی بات بے بات کربلا کی بات کرتا ہے۔ ہم لوگ پلے بڑھے ایسی سرزمین پر جہاں صدیوں سے آریوں نے ڈیرے ڈالے تھے اور اپنی دیومالا پھیلا رکھی تھی۔ ہمارے خیالات و عقائد کا سرچشمہ صحرائے عرب میں ہے۔ ہم اگر حیوان ہوتے تو نسلی اور جغرافیائی حقیقت پوری حقیقت ہوتی۔ مگر آدمی کا قصہ یہ ہے کہ اس کی زندگی میں دل و دماغ نے زیادہ جگہ گھیر لی ہے اس لیے نسلی اور جغرافیائی اثرات پر بسا اوقات خیالات و عقائد سے پیدا ہونے والے اثرات غلبہ پا لیتے ہیں۔ یوں وہ اثرات بھی بالکل زائل نہیں ہو جاتے۔ اور ہمارے خیالات و عقائد کسی فلسفے کی کتاب کی صورت میں تو ہمارے پاس پہنچے نہیں تھے۔ وہ زیادہ تر مقدس نبیوں کے قصوں اور تشبیہوں اور استعاروں کی صورت میں ہم تک پہنچے تھے۔ پھر آخر انھیں قبول کرنے والوں کے بھی محسوس کرنے اور قبول کرنے کے

کچھ اسلوب تھے۔ اس لیے اس نظامِ تصورات کو قبول کرنے میں جہاں یاروں نے اپنے آپ کو بدلا وہاں تھوڑا سا اپنا رنگ بھی اس میں شامل کر دیا۔ اس صورتِ حال نے وہ برہمی پیدا کی ہے کہ کبھی ہم ہندو تہذیب کو کوستے ہیں کبھی عجمیت کی گالی تراشتے ہیں اور کبھی دور بیٹھے بیٹھے مصریوں کو دیکھ کر کڑھتے ہیں کہ وہ اہرامِ مصر کو بھی اپنی تاریخ کا حصّہ سمجھتے ہیں اور اسی کے ساتھ موہن جو داڑو میں کھدائی بھی جاری ہے۔ بات یہ ہے کہ گھروں میں پلنے والے بچّے نیک اٹھتے ہیں۔ لیکن جن کا گھر سے پاؤں نکل جاتا ہے وہ دوسرے محلوں کے لڑکوں سے کچھ اچھی بری گالیاں اور کچھ نئے کھیل سیکھ آتے ہیں۔ جو قومیں ایک زمین میں سمٹ کر رہیں یا نکلیں تو اس طرح کہ نہ خود نسل کے قلعے سے نکلیں نہ مذہب کو قلعے سے باہر جانے دیا۔ ان کے سوچنے اور محسوس کرنے کے طریقوں میں اینچ پیچ پیدا نہیں ہوتے اور ان کی تہذیب بھی یک رنگ رہتی ہے۔ مگر عربوں نے نہ اپنی نسل کو سمیٹ کر رکھا نہ مذہب کو گھر سنگھوا کر رکھا۔ یہ تو وہ لوگ ہیں جو ہنڈیا کا گرم مسالا لینے کے لیے ہند، چین تک جاتے تھے۔ اور جس قوم کی ہنڈیا خالص نہ ہو اس کی تہذیب کیسے خالص رہ سکتی ہے۔ گڑ کھائیں اور گلگلوں سے پرہیز۔ کھانے بارہ مسالے دار ہوں، پرچم ملکوں پر لہرائیں مگر تہذیب 'خالص' رہے، یہ کیونکر ممکن ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمانوں کا دسترخوان جتنا رنگا رنگ ہوا اتنی ہی رنگا رنگ ان کی تہذیب بن گئی اور اسلام کی لطافت: عجمیت، ہندیت غرض قسم قسم کی کثافتوں کے ساتھ مل کر جلوہ دکھانے لگی۔

تو ہمارے لیے مشکل ہمارے بزرگوں کے چھٹورپن اور آوارہ مزاجی نے پیدا کی ہے۔ ہندو قوم کتنے آرام میں ہے کہ اس کی تاریخ، جغرافیہ، نسل، مذہب، وطن سب ایک رشتے کی صورت رکھتے ہیں۔ ہماری ذات کے رشتے پیچ در پیچ اور تہ در تہ ہیں۔ اس زمانے کے لکھنے والے کا مسئلہ اس اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت دریافت کرنے اور شعور میں لانے کا مسئلہ ہے۔ یہاں سے اس غریب کی خرابی کا آغاز ہوتا ہے۔ اجتماعی ذات کو اس کے تمام رشتوں سمیت تخلیقی سطح پر دریافت کرنے اور قبول کرنے کا عمل رویّے کی تبدیلی چاہتا ہے۔ یعنی یہ کہ سنہ ستاون کی شکست کے بعد اپنی ذات سے اعتبار اٹھ جانے کے باعث، اپنی روحانی وارداتوں میں، اپنے احساسات میں، شکست پیدا ہو جانے کے سبب ہمارے یہاں مختلف اوقات میں جو ذہنی رویے پیدا ہوئے ان کو

ترک کیے بغیر یہ عمل ممکن نہیں، اسی لیے "آگ کا دریا" میں بعض رشتوں کی دریافت سانپ کے منھ میں چھچھوندر کی مثال بن جاتی ہے۔ بہر حال قرۃ العین حیدر نے دریافت کی ہمہمی تو باندھی اور کتی رشتوں کو لشٹم پشٹم شعور کے دائرے میں لے آئیں۔ اکثر لکھنے والوں کا تو یہ حال ہوا کہ کسی رشتے سے ایسا جذباتی لگاؤ پیدا کیا کہ باقی رشتوں کی طرف سے آنکھیں بند کرلیں۔ غزل کہنے والوں کو جو ایک آسانی تھی اسی نے ان کے لیے ایک مشکل پیدا کی۔ آسانی یوں کہ غزل ہمارے یہاں صدیوں سے شعورِ ذات کا ذریعہ چلی آئی ہے، وہ ہماری ذات کے رنگوں اور رشتوں سے خوب آشنا ہے۔ اسی لیے تو ہمارے عہد میں نمائندہ ذریعۂ اظہار بنی، لیکن صدیوں سے شعورِ ذات کا ذریعہ بنے رہنے سے اس کے ہاں احساسات کے کچھ اسلوب معین ہو گئے ہیں۔ یا یوں سمجھ لیجیے کہ اس میں کچھ نشیب بن گئے ہیں۔ ذرا بے احتیاطی برتیے تو پانی انھیں نشیبوں میں مرتا ہے۔ اس زمانے کے شاعروں کو ان نشیبوں کا احساس تو شدت سے ہے مگر انھوں نے ان سے بچنے کے عجب عجب ڈھنگ نکالے ہیں۔ سلیم احمد نے تغزّل سے باغی اس غزل کی روایت سے رشتہ جوڑا جسے جرمِ بغاوت میں کچل دیا گیا تھا۔ اس زور پر انھوں نے نئی غزل بھی کہی، مگر طبیعت کا امروہہ پن نہیں جاتا۔ ہر پھر کر زبان کی شاعری پر آجاتے ہیں اور ایسے شعر کہنے لگتے ہیں۔ شاید کسی نقّاد نے ان کے کان میں یہ بات ڈال دی ہے کہ "بیٹھ رہنے کو تو گھر چاہیے کچّا پکّا قسم کا" مصرع لکھنے سے نئی غزل تیار ہو جاتی ہے۔ اب نقّادوں کا فیض شاملِ غزل ہے اور وہ غزل پہ غزل باندھ رہے ہیں۔ شہرت بخاری کی جان کے ساتھ امروہہ پن رقیق القلبی کی صورت میں لگا ہے۔ اس نشیب سے وہ بار بار نکلتے ہیں مگر پاؤں بار بار رپٹتا ہے۔ اور شہرت بخاری اور قرۃ العین حیدر کو جو وابستگی رقیق القلبی سے ہے وہی شغف ناصر کاظمی کو افسردگی سے ہے۔ اس شیریں کیفیت میں انھیں وہ لذّت ملی ہے کہ وہ اس سے باہر نہیں نکلنا چاہتے۔ ابنِ انشا وقتاً فوقتاً اپنے آپ کو انشاجی ہی کہہ کر سمجھ لیتے ہیں کہ انھوں نے شوق کے سارے مرحلے طے کر لیے۔ جمیل الدین عالی نے خدا نخواستہ دوہے نہ لکھے ہوتے تو سیدھے سادے دلّی والے غزل گو ہوتے۔ احمد مشتاق ان لوگوں کے بعد میں آئے ہیں۔ وہ ایک طرف احساسات وجذبات کے معین اسالیب اور روایتی اندازِ بیان سے بچنے کی فکر میں غلطاں رہتے ہیں۔ دوسری طرف وہ اپنے زیادہ عمر والے بعض ہم عصروں کے سائے سے بھاگنے کی کوشش کرتے

ہیں۔ اس کوشش میں وہ کبھی کبھی اتنا انوکھا امیج بناتے ہیں کہ وہ دھندلا جاتا ہے۔ ویسے جب ان کی بنائی ہوئی تصویر روشن بھی ہو تو اس کی صورت یہ ہوتی ہے ؎

خالی کمروں میں پھر رہا ہوں　　بجھ جاتی ہیں بار بار شمعیں

تصویر سازی کی یہ صورت، اس صورت سے احساس کے اعتبار سے مختلف ہے جس میں ماضی کو ایک محسوس شکل میں گرفت کیا گیا ہے۔ مثلاً ؎

پھر کئی لوگ نظر سے گزرے　　پھر کوئی شہرِ طرب یاد آیا　(ناصر کاظمی)

یا سایۂ خیال بھی اب سر سے اٹھ گیا
یا وہ چھتیں تھیں جن میں تھے ہیرے جڑے ہوئے　(انجم رومانی)

اس صورت میں تو ماضی یادوں کی صورت حافظے میں محفوظ ہے جن سے رنگا رنگ تصویریں بنتی ہیں۔ مگر اوّل الذکر صورت میں ماضی بالکل گم ہے۔ بس ایک خالی پن کا احساس ہے۔

تو یہ سب لکھنے والے اپنی اپنی جگہ ادھورے ہیں۔ ان میں سے کوئی ایک بھی اپنے عہد کا مکمل نمائندہ نہیں۔ البتہ یہ سب مل جل کر اس عہد کے طرزِ احساس کو ضرور پیش کرتے ہیں۔ اور اس طرزِ احساس کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ آدمی حاضر میں جیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں اور ماضی تاریخ، نسل، دیومالا اور مذہب ایسے مختلف علاقوں میں بکھرا ہوا ہوتا ہے۔ اسی لیے ان لکھنے والوں کے یہاں ماضی اور حال ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ افسانے میں ایک زمانے کے بیان میں کئی کئی زمانے لپٹے چلے آتے ہیں۔ اور شاعر اس انداز میں سوچتے ہیں ؎

ہر قدم شوق بھی ہے منزل کا　　ہر قدم یادِ رفتگاں بھی ہے
(ناصر کاظمی)

گویا یہ لوگ ان معنوں میں نئے نہیں ہیں کہ انھوں نے نئے سماجی تقاضے پورے کیے ہیں یا نئی سائنسی ایجادات کو اپنے ادب میں سمویا ہے۔ ویسے اگر اس بات پر نئے پن کا انحصار ہوتا تو ایچ۔ جی۔ ویلز صاحب بیسویں صدی کے نمائندہ ناول نگار ہوتے اور ٹامس مان جس نے پرانے عہد نامے کے چند قصّوں کی مدد سے تین ناولوں کا سلسلہ رکھ ڈالا دقیانوسی ناول نگار قرار پاتا۔ اور ہمارے یہاں اس زمانے میں جب مختلف شاعر ریل گاڑی اور ہوائی جہاز پر نظمیں لکھ کر جدید بننے کا جتن کر رہے تھے بے چارے علّامہ اقبال

ناسٹولجیا میں مبتلا تھے اور "مسجدِ قرطبہ" لکھ رہے تھے۔ اُس زمانے اور اِس زمانے کے جدید لوگوں میں ایک فرق ہے کہ ریل گاڑی اور ہوائی جہاز ان کے لیے دید تھے، ان کے لیے سپٹنک شنید ہے اور تیسری جنگ کا خطرہ اخبار کی خبر۔ اور جہاں تک علامہ اقبال کا معاملہ ہے تو ان سے آج کے لکھنے والوں کا رشتہ ضرور ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ان کے لیے ماضی ایک واضح اور معیّن رشتہ تھا۔ یہ رشتہ ان کے دائرۂ ادراک میں آگیا تھا اور اس کی صداقت پر ان کا ایمان تھا۔ اس لیے وہ یقین کے ساتھ کہہ سکتے تھے کہ ع

میں کہ میری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ

آج کے لکھنے والوں کے لیے ماضی کوئی واضح اور معیّن رشتہ نہیں رہا ہے بلکہ رشتوں کا ایک گچھا ہے جس کے مختلف سرے ان کے ہاتھ میں آکر پھسل جاتے ہیں۔ اور ان رشتوں کی صداقت پر بھی انھیں ایسا یقین نہیں ہے۔ ایسی صورت میں وہ زیادہ سے زیادہ اداس ہو کر اتنا ہی کہہ سکتے ہیں ؎

مل ہی جائے گا رفتگاں کا سُراغ
اور کچھ دن پھرو اُداس اُداس (ناصر کاظمی)

رفتگاں کا سُراغ ہمارے لیے کیلے کا پتہ لانے کا معاملہ ہے۔ ہم اپنے باغ سے دور ہو گئے ہیں۔ ماضی سے رشتہ استوار ہو تو ماضی کو یاد کرنا رسمی معاملہ ہے۔ رشتہ ٹوٹ جاتے تو ماضی پورے عہد کا مسئلہ بن جاتا ہے۔

("نیا دور" کراچی۔ شمارہ ۲۳-۲۴)

محمود ہاشمی

تخلیقی افسانہ کا فن

انانیت تخلیق کے دائرے میں یا توکسی شفاف چشمہ کی کائی بن کر چشمے کے پانی کو رنگ اور انفرادیت عطا کرتی ہے، یا پھر تخلیق کے کسی ٹینک کا زنگ بن کر پانی اور ٹینک دونوں کو نقصان پہنچاتی ہے، گویا انانیت اپنی ذات سے مفر نہیں، صرف تخلیقی احساس کی شخصیت کا اپنا پیکر انانیت کا عمل تبدیل کر دیتا ہے۔

میں انانیت کی تشبیہہ پیش کرنے کے بعد ذرا آپ کی انا کو ٹھیس پہنچانا چاہتا ہوں، آپ اپنے شخصی احساس کے مطابق اس سے اثر لیجیے یا نہ لیجیے، مجھے کہنے دیجیے کہ ان دنوں افسانہ مختصر ہو یا طویل، یہ خالص ادب کے دائرے میں نہیں آتا۔ ادب، یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری، موسیقی کا ، لیکن یہ افسانہ بے چارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا پس رہا ہے۔

افسانہ، کہانی، قصہ عام ذہن کی فطری پیداوار ہے۔ ہر شخص خواہ وہ پڑھا لکھا ہو یا بالکل جاہل، دن بھر میں دو چار دس پانچ افسانے ضرور تراشتا ہے، انھیں بیان کرتا ہے اور اس کا اظہار بھی اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔

ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں اُن میں رمز و کنایہ، استعارہ، سمبل یا امیج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔ کسی سمبل SYMBOL یا امیج (IMAGE) کو پرکھتے وقت ہمیں یہ اندازہ کرنا ضروری ہوتا ہے کہ یہ امیج کس قدر سیّال ہے اور اس کا تاثر کس حد تک جاری و ساری ہے، یا یہ سمبل کس حد تک اپنے وسیع معنی کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔

شاعری میں تخلیقی عناصر کی یہ خوبیاں تو پیدا ہو سکتی ہیں لیکن نثر اور شاعری کا فرق نثر میں یہ خوبیاں

پیدا نہیں ہونے دیتا۔ اس لیے کہ اب شاعری میں بحر، ارکان، اوزان کی بحث تو ختم ہو چکی ہے، صرف ان عناصر سے ہی شاعری اور نثر کا فرق واضح ہوتا ہے۔ اگر نثر میں یہ خوبیاں پیدا ہو جاتی ہیں اور کسی نثر نگار کے ذریعہ، تو ایسی نثر شاعری اور نثر کے درمیان ایک عجیب سی غیر فطری شے بن کر رہ جاتی ہے اور اگر یہ خوبیاں پیدا نہ ہوں تو پھر ہم افسانے کو تخلیقی ادب کی حدود میں کیسے رکھ سکتے ہیں۔ یہ بھی سوال پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کو ناقد میسّر نہیں۔ یہ بے حسی کیوں ہے؟

افسانے کے معاملے میں، میں تنگ نظری کا شکار نہیں ہوں۔ لیکن افسانہ اور تخلیقی ادب کے درمیان ایک بُعد ضرور محسوس ہوتا ہے، اسی لیے ناقدین نے بھی افسانے پر یا تو بالکل توجہ نہیں دی یا پھر ایک آدھ مضمون پر اکتفا کیا ہے۔ اس مسئلہ پر نہ صرف ہم بلکہ ہمارے پیش رَو بھی کچھ الجھے رہے ہیں اور کبھی کھل کر اس اختلاف پر بات نہیں کی۔ تنقید زیادہ تر یا تو شاعری پر لکھی گئی یا نظریات پر، لیکن افسانے کی تنقید کا کوئی واضح رُجحان کہیں نظر نہیں آتا، اردو تنقید میں وقار عظیم نے یہ کوشش کی بھی تھی تو وہ بے چارے پروفیسر بن گئے اور کورس کی کتابیں مرتّب کرنے میں مصروف رہنے لگے۔ باقی نقّادوں میں کبھی مجنوںؔ صاحب نے کبھی پروفیسر آل احمد سرور نے اور کچھ جم کر احتشام حسین نے افسانے کے متعلق لکھنا چاہا، لیکن بات ایک آدھ مضمون میں ہی مکمل کر دی۔ نئے ناقدین میں انتظار حسین نے اپنی افسانہ نگاری کی لاج رکھنے کے لیے افسانے پر ایک اچھا مضمون لکھا تو ان سے کچھ امیدیں وابستہ ہوئیں، لیکن ادبِ لطیف کی ادارت نے انھیں ادبی سیاست میں الجھا کر رکھ دیا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے دو ایک جائزے افسانوی ادب کے بھی لکھے لیکن یہ وہ زمانہ تھا جب اُن کی تنقید آل انڈیا ریڈیو پر ہاتھوں ہاتھ لی جاتی تھی۔ ریڈیو والوں کی مرعوبیت کم ہوئی تو ڈاکٹر محمد حسن بھی خاموشی سے تحقیقی اور تالیفی کاموں کی طرف متوجہ ہو گئے۔

ناقدین کی افسانے سے عدم توجہی کا قصّہ صرف اردو کا نہیں ہے بلکہ انگریزی ادب کے ناقدین میں بھی افسانے سے اس قدر تو نہیں لیکن مجموعی طور پر بے توجہی کی شکایت ہے۔ البتہ فرانس میں افسانے کے ساتھ خاصا انصاف کا سلوک کیا جاتا ہے۔ یوں بھی افسانے کا ارتقار بڑی حد تک فرانس کا مرہونِ منت ہے DU BELLAY اور PLERADE نے ۱۵۴۹ء میں جو ادبی مینی فیسٹو ...... فرانسیسی عوام کے سامنے پیش کیا تھا وہ آج تک اس مینی فیسٹو کے پابند ہیں اور شاعری، افسانہ، مصوّری اور موسیقی سے پوری طرح وابستہ رہتے ہیں۔

بیسویں صدی میں انگریزی میں صرف FORD MADOX FORD ہی ایک ایسی شخصیت

ہے جس نے نثر یا افسانے پر توجہ دی۔ فورڈ نے THE ENGLISH REVIEW کی ادارت کے پندرہ مہینوں میں (۹ - ۱۹۰۸ء) نثر اور افسانے کی حمایت اور شاعری کے خلاف مسلسل لکھا لیکن فورڈ نے خود شاعری بھی کی۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے چیخوف کے افسانوں کی تعریف کی تو ابسن کے ڈراموں کو ساتھ چپکا لیا۔ اور چیخوف کی نثر میں ڈرامائی عناصر کا ذکر چھیڑ دیا۔ چنانچہ بات افسانے کی بجائے شاعری اور ڈرامہ یا ڈرامائی تکمیل اور ڈرامائی عناصر کی جانب چل نکلی۔ ایلیٹ کا بیان ہے کہ افسانہ، شاعری کی نسبت ڈرامہ کے عناصر سے زیادہ قریب ہے۔ افسانہ یا نثر اور ڈرامہ عمل، ACTION کا اظہار ہے اور شاعری عمل سے عارضی بے تعلقی کی تخلیق ہے۔ اسی لیے شاعری SYMBOLIC COMMUNICATION ہے، اور افسانہ یا نثر DRAMATIC COMMUNICATION۔ لیکن نئے افسانہ نگار تو "علامتی اظہار" کے دعویدار ہیں۔ ایلیٹ نے ان کے دعویٰ پر کوئی غور نہیں کیا اور یہاں بھی مسئلہ تشنہ ہی رہا۔

مغرب میں تو افسانہ نگاروں نے ناقدین کے رویّے سے مجبور ہو کر خود تنقید پر توجہ دینی شروع کی۔ چنانچہ لارنس، ہنری جیمز، ای، ایم فارسٹر، ایڈون مویر، جیمس جوائس، ورجینا ولف، پرسی لباک کے نام اس سلسلے میں لیے جا سکتے ہیں لیکن ہمارے افسانہ نگاروں میں یہ مرض پیدا ہی نہ ہوا۔ میرا خیال ہے کہ PERCY LUBBOCK کی کتاب THE CRAFT OF FICTION افسانوی تنقید کی بہت اچھی کتاب ہے لیکن میرے ذہن میں افسانے کی غیر فنی حیثیت پر جو دلائل موجود ہیں انھیں یہاں بھی تقویت ملتی ہے۔ اوّل تو کتاب کے نام میں CRAFT کا لفظ مجھے کھٹکتا ہے اور یہ آرٹ کی خاصی نفی کرتا ہے۔ پھر پرسی لباک نے افسانے کے پرکھنے کی جو کلیدی کسوٹی بنائی ہے وہ POINT OF VIEW ہے اور جدید افسانے میں اس کی نفی کی جاتی ہے۔ غرض یہ کہ وہاں بھی افسانوی تنقید کا فقدان ہے۔

نئے ادب میں SYMBOLISM کی اہمیت کے ہم بہت معترف ہیں اور بعض مضمون نگاروں نے ہمارے بعض جدید افسانہ نگاروں کی رمزیت، اشاریت یا "علامتی اظہار" پر بحث بھی شروع کی ہے، لیکن سمبلسٹوں کی دایہ سوسن لینگر کا بیان کچھ اس طرح ہے:

لہ "میرا خیال ہے کہ افسانہ مخصوص طور پر ادب نہیں ہے اس کا منبع بالکل مختلف

لہ THE PRIMARY ILLUSION AND THE GREAT ORDERS OF ART. (HUDSON REVIEW II 1, 233) (1950).

ہے، اس میں صرف استعمال شدہ الفاظ کے حقائق ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ادب سے قریب ضرور ہے، چونکہ اس کا بیان، اس کا تجرباتی تجزیہ اور مطمح نظر ادب سے ملتا جلتا ہے لیکن مزاجاً فرق بھی ہے اور عام طور پر اس کے الفاظ مردہ الفاظ کی طرح وقت کے تسلسل سے عاری ہوتے ہیں۔ یوں سمجھیے جس طرح ادب کا کچھ تعلق مصوّری اور فن تعمیر سے ہے، اسی طرح افسانہ بھی تخلیقی ادب کے متعلّقین میں تو ہے لیکن خالصتاً ادب نہیں ہے۔"

یہاں آپ کے غم میں مَیں بھی شامل ہوں، اس لیے کہ اپنے زمانے کی سب سے اہم ادبی تحریک بھی افسانوی ادب کی نفی کر رہی ہے ایسی تحریک جس سے وابستہ ہو کر ہم نئے افسانہ کی حدود مقرر کرتے ہیں۔

اگر ہم اس مسئلے پر غور کرنے کی کوشش کریں کہ افسانہ فن کب بنتا ہے، اور کہاں اور کس طرح یہ ادب کے دائرے سے خارج ہو جاتا ہے تو شاید "افسانہ نگاری" کے غیر فنی اور غیر تخلیقی ہونے کا الزام ختم ہو جائے۔ آئیے اسی روشنی میں کچھ مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔

پریم چند اردو افسانے کا ایک ابتدائی اور بنیادی اُفق سمجھے جاتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں سوائے نئی اور بے تکلّف زبان کے (جس کا رواج پریم چند نے نہیں بلکہ غالبؔ نے اپنے خطوط کے ذریعہ شروع کیا)، ہمیں اور کچھ نہیں ملتا۔ اس لیے کہ پریم چند کی افسانہ گوئی قدیم داستانوں کی طرح خیر و شر کی مقصدیت کی حامل تھی۔ ان کا یہ رویّہ ادبی اور تخلیقی نظریّے کے مطابق غیر تخلیقی اور غیر فنّی ہے۔ ادب صرف اظہار اور اظہار کی تکمیل کا نام ہے لیکن اس اظہار پر کسی خارجی مرکز کا عنوان چسپاں کر دیا جائے تو پھر یہ ادب نہیں رہتا۔ پریم چند اور ان کے بعد اعظم کریوی، سدرشن اور علی عباس حسینی کے یہاں فن کا یہی رویّہ ہمیں ملتا ہے۔

"انگارے" کے افسانوں میں پہلی بار افسانہ کے کچھ فنّی CLICHES نظر آتے ہیں اور فن کی خوبصورتی کی ابتدائی کرنیں اُن CLICHES کے درمیان ہی کہیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔

انگارے کے بعد کرشن چندر اور بیدی کے یہاں کبھی کبھی افسانہ ادبی دائرے میں نمودار ہوا۔ کرشن چندر نے جمالیاتی اسٹائل میں اپنے بعض بڑے عیوب چھپا لیے، لیکن جمالیاتی اسٹائل کا دَور تو ختم ہو چکا ہے۔ اب وہ بھرم بھی باقی نہیں رہا، اس لیے کرشن چندر اب خالصتاً غیر ادبی فن کے مظہر بن چکے ہیں۔ بیدی کے یہاں فن کی جزئیات تو تھیں، جو "لاجونتی" میں ذرا نمایاں ہوئی

تھیں لیکن انھوں نے جزئیات کو SUBLIMATE کرنا نہیں سیکھا۔ اس لیے وہ بھی بکھرے رہے، "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں پہلی بار بیدی کی فنّی جزئیات زیادہ مستحکم نظر آتی ہیں لیکن اس افسانے میں ابتدا سے جو مخصوص IMAGE ابھارا گیا تھا وہ اخیر تک برقرار نہیں رہ پایا۔ اس لیے یہ افسانہ بھی فن اور عام آدمی کے اظہار کے درمیان کی چیز بن کر رہ گیا۔

لوگ کہتے ہیں کہ عصمت کے افسانوں میں پہلی بار عورت اپنی تمام تر مشرقیت کے ساتھ EXIST کرتی ہے اور اردو لٹریچر میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کو ہم نے عصمت کے افسانوں ہی سے ہی پہچانا ہے لیکن مجھے تو عصمت کے افسانوں میں ۱۹۳۶ء کے بعد کی عورت کہیں نظر نہیں آتی، البتّہ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی نوٹنکی میں کوئی تربیت یافتہ ہیجڑہ عورت کا کردار ادا کر رہا ہے۔

منٹو میں افسانے کے فن کے سب سے زیادہ جراثیم موجود تھے لیکن بدقسمتی سے منٹو کی ہیجان پسندی نے اُسے ڈرامے سے زیادہ قریب کر دیا، ڈراما فن کے دائرے میں آتا نہیں ہے، اس لیے منٹو کو فنّی افسانہ نگار کے طور پر قبول کرنے کی خواہش کے باوجود مجھے منٹو کو بھی تخلیقی اور فنّی افسانہ کی فہرست سے خارج کرنا پڑ رہا ہے۔

۱۹۳۶ء کے بعد والی افسانہ نگاروں کی یہ نسل (جس کا ایک سرا پریم چند سے ملتا ہے اور دوسرا منٹو سے) حقیقت نگاری کی دعویدار رہی۔ لیکن حقیقت نگاری کے چکّر میں اس کے سامنے انسان کا صرف وہ کردار رہا جس کا تعلق سماج، سوسائٹی اور اقتصادیات سے ہے۔ اس نسل نے کبھی یہ کوشش نہیں کی کہ انسان کے ذہن اور اس کی فطرت کے عمق میں چھپے ہوئے زندگی کے غیر مرئی اور زیادہ حقیقی خدوخال کو پہچانے۔ اس لیے اس پوری نسل کے افسانے پڑھ کر تخلیق کی نگاہ کا اثر تو کبھی پیدا نہیں ہوا، البتّہ پڑھنے والوں میں یہ خواہش ضرور بیدار ہوئی کہ ان افسانہ نگاروں کے کرداروں کے لیے کسی نئی سوسائٹی کی تشکیل کر دی جائے، یا پھر ایک ایک چیک کاٹ کر انھیں دے دیا جائے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کیا فن اور تخلیق کے عمل کو یکسر ختم کر دینے کا نام ہے؟ اگر احمد ندیم قاسمی کے افسانے اس نسل میں شامل نہ ہوتے تو شاید ہمیں اس عہد کی تاریخ سے اس پوری نسل کا ذکر خارج کرنا پڑتا۔ تنہا احمد ندیم قاسمی نے اس نسل کی آبرو بچائی، لیکن روایتی اور فارمولا کہانی کے ذریعے، اس لیے ابھی ان کو افسانہ نگاری کرنے دیجیے اور باقی حالات کا جائزہ لیجیے۔

بالکل نئے افسانہ نگاروں اور مندرجہ بالا نسل کے بین بین ایک اور نسل بھی ہے، جس کا

ذکر کرنا اس لیے زیادہ ضروری نہیں کہ اس بیچ نسل میں نئے افسانے یا تخلیقی افسانے کی لہریں کبھی کبھی بلند تو ہوتی رہیں لیکن ان لہروں کے جلو میں کوئی طوفان نہ تھا۔

آئیے اب سابق نسل کے اس اجمالی تجزیے کے بعد ہنری جیمس کے ایک کلیدی جملے سے فنی اور غیر فنی افسانے کی حدود مقرر کریں۔ ہنری جیمس نے افسانے کو DIRECT IMPRESSION OF LIFE کہا ہے لیکن ہمارا اردو افسانہ، ان بڑے افسانہ نگاروں کی فصل میں محض DIRECT REPRESENTATION تو رہا لیکن IMPRESSION نہیں بن سکا۔ REPRESENTATION تو اسپیچ کا عمل ہے جس کا اصل تخلیق سے کوئی تعلق نہیں، اسی لیے اردو افسانے کی اس بڑی نسل کو، جو اب بھی کہیں سانس لے رہی ہے ہم غیر فنی یا غیر تخلیقی افسانہ نگاروں کی ٹولی کا نام دے سکتے ہیں۔

اس تجزیے کے بعد میں فنی اور تخلیقی افسانہ کی پہلی شعاعوں کا پتا لگانا چاہتا ہوں لیکن اس سے پہلے ایک شخصیت کا ذکر ضروری ہے، جو بہت دیر سے نظر آ رہی ہے اور غالباً صدیوں تک نظر آتی رہے گی۔ قرۃ العین حیدر کا نام کتنا ہی سماعت کے لیے بار ہو، لیکن یہ نام اردو افسانے کی دنیا میں اپنی شقاقت کے باوجود ہمیشہ ذہن کے گرد ایک ہالے کی طرح مسلّط رہے گا اور اسی نام کے کنارے پر ایک اور نام بھی ٹمٹاتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسی ٹمٹاہٹ جو کسی جگنو کی نہیں، بلکہ کسی ایسے ہیرے کی ہے جو اپنی تراش خراش کے بعد اپنے طلوع کا منتظر ہو۔ یہ ممتاز شیریں ہیں بیگم طہار والی شیریں۔ قرۃ العین حیدر کے بعد جہاں افسانہ پہلی بار تخلیقی کرب اور تخلیقی احساس کے تمام دبیز پردوں سے نمودار ہو کر خالص SYMBOLIC COMMUNICATION بنتا ہے وہ بیگم طہار ہے

قرۃ العین حیدر کے افسانے تخلیقی افسانے کا سب سے زیادہ مستحکم اور نمایاں اُفق ہیں۔ اردو افسانے میں مکمل طور پر URBANIZATION کا کام قرۃ العین حیدر ہی نے کیا ہے۔ ان کے کرداروں میں ہماری نئی شہری زندگی اور شہری سوسائٹی کی ایک خاص ذہنی سطح نمایاں ہوتی ہے۔ "شیشے کے گھر" کے تمام افسانے انسان اور خصوصاً جدید انسان کی ان حقیقتوں کے ترجمان ہیں، جن کا اظہار الفاظ کے دائرے میں ممکن نہیں ہوتا اور جن کے لیے تخلیق کی اعلیٰ صلاحیت درکار ہوتی ہے۔ قرۃ العین نے ہی سب سے زیادہ بہتر تخلیقی افسانے سب سے پہلے لکھے ہیں۔ اُن کا اسلوب ورجینا ولف سے ملتا جلتا ہے لیکن ان کی فنی بصیرت اور فنی صداقت ہنری جیمس کے فن سے ملتی جلتی ہے۔ THE PORTRAIT OF A LADY کے کردار،

ازابل، گلبرٹ، اوسمنڈ وغیرہ کی طرح قرۃ العین نے ہمیں رخشندہ، میرا، ساجدہ خشونت سنگھ اور فاروق جیسے تخلیقی کردار دیے ہیں۔ ابھی دو تین برس پہلے قرۃ العین حیدر نے "پت جھڑ کی آواز" لکھ کر اپنے فن کا ایک اور نیا سنگ میل قائم کیا تھا۔ پت جھڑ کی آواز کے بعد "سیتا ہرن" جیسا ناولٹ بھی ہمیں قرۃ العین حیدر نے ہی دیا ہے۔"پت جھڑ کی آواز" میں قرۃ العین حیدر کی ہیروئن پہلی بار اپنے انٹلکچوئل ڈائل سے نکل کر عورت کے پورے تہذیبی، جنسی اور احساسی رویے میں سامنے آتی ہے اور یہ کہانی قرۃ العین حیدر پر عائد ہونے والے اُن الزامات کو بھی رد کر دیتی ہے، جن میں قرۃ العین حیدر کے کرداروں کی بُہتات اور ان سے ناانصافی کا تذکرہ ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کا فن اردو افسانے کی ایک انفرادی اور واحد مثال ہے۔ ان کا فن انسان کی غیر مرئی قوتوں کا اظہار ہے۔ ان کے کردار اور الفاظ بے جان نہیں ہیں اور سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان کے کردار ایک خاص انٹلکچوئل سطح سے شروع ہو کر تخلیقی فن کے دائرے میں تکمیل پاتے ہیں۔ الفاظ کے شہ پروں پر صرف فلسفہ اور آئیڈیل کا بوجھ ہی نہیں ہوتا بلکہ وہ اظہار ہوتا ہے جسے تاثر کہتے ہیں۔ اور جس کے حقیقی معنی جملوں کے اصل مفہوم سے کہیں الگ پڑھنے والے کے ذہن میں اپنے مفہوم کی تکمیل کرتے ہیں۔

ممتاز شیریں نے اردو افسانے میں علامتی انداز کی ابتدا کی۔ اپنے افسانے کے متعلق انھوں نے خود لکھا ہے:

"میگھ ملہار میں نے ایک شدید تخلیقی تحریک کے تحت لکھا تھا۔ مجھ پر واقعتاً اس وقت ایک جنون سا سوار تھا، اور میں ایک وجدانی کیفیت سے سرشار تھی۔ میں نے ان دنوں چاندنی میں وہی کیفیت پائی تھی اور موسیقی کے سحر کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا تھا۔ گو موسیقی کے علم کا میں کوئی جھوٹا دعویٰ نہیں کرتی۔"

"میں نے میگھ ملہار میں کئی طرح کے تجربے کیے ہیں۔ اب یہ نہیں معلوم کہ یہ افسانہ کہاں تک تجربے کی حد سے آگے بڑھ کر تخلیق بنا۔"

ممتاز شیریں نے دیومالائی اور اساطیری حکایتوں کو نئی اور زندہ علامتیں بنا کر پیش کیا دیپک راگ اور میگھ ملہار جیسے تخلیقی افسانوں سے انھوں نے ہمیں افسانے کے تخلیقی پہلو پر سوچنے کی خاموش دعوت دی ہے۔

ان دو افسانہ نگاروں نے کم از کم ہمیں یہ روشنی تو عطا کی کہ افسانہ تجربے کی حد سے گذر کر

کرب تخلیق بنتا ہے اور اس روشنی کو نئی نسل کے جن افسانہ نگاروں نے پہچانا، ان میں انتظار حسین کا نام سب سے پہلے لیا جانا چاہیے۔ انتظار حسین نے افسانے کی غیر تخلیقی حالت کو بھی محسوس کیا اور اپنی راہ بھی خود تلاش کرنے کی جستجو کی ہے۔ انھیں غالباً دیگر افسانہ نگاروں کی نسبت اس حقیقت کا زیادہ ایقان ہے کہ اردو افسانہ ابھی تخلیق اور فن کے دائرے میں نہیں آیا ہے۔ یہ جو قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں کی انفرادی اجنبیت ہے، اسی میں تو اصل تخلیقی افسانے کے جوہر موجود ہیں۔ چنانچہ "کنکری" کے افسانے انتظار کی مسلسل جستجو کا ثبوت ہیں۔ انتظار نے افسانے میں کئی تجربے کیے ہیں، کبھی وہ اسے شاعری کی اعلیٰ منزلوں سے قریب لانے کے لیے افسانے کو اقبال کے نظریات کا امین بناتے ہیں۔ اور کبھی افسانوں میں تصوّف کا رجحان پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تصوّف کا کشف اور جذب تخلیق کے لیے دردزہ کا عرصہ بن جاتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے تصوّف سے بھی مدد لی ہے۔

انتظار حسین کے افسانے میں انسان کے SPRITUAL ISOLATION کے خلاف ایک جہد ملتی ہے ـــ اور وہ RECONSTRUCTION OF FAITH کے مسائل کو علامتی انداز سے حل کرنا چاہتے ہیں "زرد کتا" ان کے تجربات کی ناکامی کا ثبوت ہے۔ ملفوظاتی اسلوب کو اختیار کرتے ہوئے اس افسانے میں وہ داستانوں سے تو قریب ہو گئے لیکن اس کے کرداروں کا مکمل INTELLECTUALIZATION علامتوں کے نئے معنی تخلیق کرنے کی راہ میں آڑے آگیا اس لیے اس افسانے کی علامتیں سیّال نہیں بن سکیں لیکن ہمیں تو یہاں اس شدّت، کرب اور جدوجہد کی داد دینا مقصود ہے جس میں اُن کے آزاد ترین اور مکمّل ترین تخلیقی اظہار کی تمنّا پوشیدہ ہے اور جو موجودہ افسانے کو تخلیق اور فن کے دائرے میں دیکھنا چاہتی ہے

انتظار حسین کے بیان کے بعد بہت سے افسانہ نگاروں کو خوش کرنے کے لیے میں کوئی لمبی فہرست ناموں کی نہیں گنوانا چاہتا البتّہ کچھ لوگوں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔

انتظار حسین کے علاوہ جن لوگوں کے یہاں افسانے کو تخلیقی فن بنانے کا رجحان ملتا ہے ان میں ضمیر الدین احمد، رام لال، دیویندر اسّر، رحمان مذنب، اقبال مجید، عابد سہیل وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ رام لال نے ان سب میں سب سے زیادہ افسانے لکھے ہیں ـــ انھوں نے اپنی فنّی جزئیات کے لیے وہی عوامل اختیار کیے ہیں جو غیر فنّی افسانہ نگاروں سے مخصوص ہیں۔ وہی فارمولا، وہی روایت، لیکن کبھی کبھی جدّت کی ایک کرن ابھرتی ہے جو پوری طرح ان کے فن کو روشنی میں لانے میں ناکام ہے۔ ان کے یہاں زندگی کی غیر مرئی شبیہہ کو گرفت میں لانے کی آرزو

نہیں ملتی اور جس PARTICULAR IMAGE کو وہ کسی افسانے میں نمایاں کرتے ہیں وہ اختتام تک باقی نہیں رہتا۔ مثال کے طور پر ان کے ایک تازہ افسانے "ریکارڈ کیپر" کے کچھ حقائق دیکھیے۔ افسانے کے ابتدائی حصّہ میں گلزار سنگھ کی وہ جنس جو تہذیب، خاندان، مسائل اور اس مشینی دَور کی غیر انسانی فطرت کے نیچے دبی رہتی ہے۔ تنہائی کا جواز پاکر بیدار ہو جاتی ہے اور وہ اپنی پھٹی پرانی ادھیڑ عورت میں بھی ایک بار پھر نوجوانی، حسن اور جنسی کشش محسوس کرتا ہے۔ یہاں تک افسانے میں ایک مخصوص امیج ابھر آتا ہے لیکن اس کے فوراً بعد افسانے میں ایک بیرونی کردار اُبھر آتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ بہت سے واقعات ظہور میں آتے ہیں اور کہانی ایک بالکل مختلف محور پر جا کر ختم ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے اُن کے نزدیک یہ حقائق کا منطقی رویّہ ہو، لیکن میرے نزدیک حقائق صرف وہ نہیں ہیں جنھیں ہم ثابت یا رد کر سکتے ہیں، جو چیز فن اور تخلیق کے دائرے میں حقائق کے عنوان سے آتی ہے وہ ہے جو زندگی اور کائنات کے متعلق ایک نئے احساس کا اظہار ہو۔ حقیقت کوئی سادہ تصور نہیں ہے، یہ وہ چیز ہے جس کو ہم نشانات کا سرچشمہ اور سیاق تصور کرتے ہیں۔ وہ نشانات جن کا ہم کامیابی سے جواب دیتے ہیں۔ یہ کچھ مبہم سی تعریف ہے، لیکن لفظِ حقیقت ہی کچھ مبہم سی اصطلاح ہے اور منطق میں تو اس کی تشریح ایک مستقل قضیہ بنی ہوئی ہے۔ اس لیے حقیقت نگاری کا ذہن رکھنے والے افسانہ نگاروں کو "حقیقت" کے نئے اور زیادہ واضح مفہوم کو پہچان کر افسانے کو تخلیق کے دائرے میں لانا چاہیے۔

بالکل ہی نئے لکھنے والوں میں کچھ افسانہ نگار انتہائی شدید تخلیقی کرب کے ساتھ سامنے آئے ہیں، سریندر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج مینرا اور دراج کا نام لیتے ہوئے مجھے مستقبل کے تخلیقی افسانے کے کچھ امکانات نظر آرہے ہیں۔

سریندر پرکاش کا ایک افسانہ "نئے قدموں کی چاپ" ابھی ۱۹۶۳ء میں ہمارے سامنے آیا ہے۔ اب تک جو دو چار افسانے نئے افسانہ نگاروں کے SYMBOLIC COMMUNI-- CATION کے حامل نظر آتے ہیں ان میں "نئے قدموں کی چاپ" بھی قابل ذکر ہے۔ اس افسانے میں سریندر پرکاش نے دو نسلوں کی محسوسات، ان کے تضاد، روایت کی جلتی اور اکڑتی ہوئی رسّی اور نئے پُرانے انسان کی کشمکش کو بڑے خوبصورت علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ اتنے بڑے موضوع کو صرف "تخلیق" کے چند لمحات ہی اپنے آغوش میں سمیٹ سکتے ہیں۔

اگر یہ موضوع کسی حقیقت پرست افسانہ نگار کے ہاتھ لگتا تو شاید وہ اس پر علی پور کا ایلی جتنا ضخیم افسانہ لکھ دیتا، اور پھر بھی نہ تخلیق اور فن کے مطالبات پورے ہوتے، نہ موضوع سے انصاف ہوتا لیکن سریندر نے اس افسانے کے مختصر سے دائرے میں اس بڑے موضوع کو تمام تر خلاّقانہ صلاحیتوں سے مقیّد کیا ہے۔

بلراج مینرا خود سوانحی افسانہ نگار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ افسانے کے تخلیقی پہلو کا ارتقا ان کے یہاں رُکا ہوا معلوم ہوتا ہے، غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے کرداروں میں کوئی تنوّع نہیں ہے۔ وہ انسان کے داخلی کرب کے موضوع کو گرفت میں لانا چاہتے ہیں لیکن ان کے افسانوں میں فن کی تخلیق کی بجائے فلسفے کی تخلیق کا رجحان زیادہ نظر آتا ہے۔ یہ رویّہ زیادہ شدّت اختیار کرے تو فن کار ادب سے بالکل کٹ جاتا ہے KIERKEGAARD نے اپنی پہلی تصنیف EITHR-OR ادیب کی حیثیت سے لکھی تھی۔ اس میں انیسویں صدی کی رومانیت بھی ہے اور رومانی کردار بھی، لیکن کیرکی گارڈ کا رجحان ادب کی تخلیق سے ہٹ کر فلسفے کی طرف درود کر گیا چنانچہ یہ تصنیف ادب نہیں بن سکی۔ بلراج مینرا کو تخلیق کے علامتی پہلو پر زیادہ توجّہ دینی چاہیے۔

مندرجہ بالا مثالوں کے علاوہ تمام اردو افسانہ (جسے کم از کم دوم یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں بالکل نہیں آتا جن شخصیتوں کو میں نے تخلیقی افسانے کا خالق بیان کیا ہے، وہ مجموعی طور پر اردو افسانے کا مزاج نہیں بن سکی ہیں۔ اسی لیے میں بہ استثنائے چند تمام اردو افسانے کی غیر ادبی اور تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔

آئیے، کچھ اور نظریاتی امور پر غور کریں، شاید ہمیں مسرّت کی کوئی کرن میسّر آجائے۔

سوسن لنگر سے ہم نے کوئی ادبی معاہدہ نہیں کیا ہے اور ہم اس کے ہر نظریے کو قبول کر لینے کے پابند بھی نہیں ہیں۔ ہمیں اس سے انکار نہیں کہ افسانے کے ORIGIN وہی ہیں جو ڈرامے کے ہیں، اور ڈرامہ کے ORIGIN کا تعلق تخلیق کے ORIGIN سے نہیں ہے، لیکن ہم جو نسلاً آریائی ہیں، ہم نے اپنے آبا و اجداد سے جو چیزیں ورثے میں پائی ہیں اُن میں ہمارے مزاج کی لچک، ہمارا وسیع اور کشادہ جمالیاتی احساس اور مسلسل جستجو کے بعد فتوحات خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ ہم صرف اس بنیاد پر کہ افسانے کے ORIGIN ہمارے ہم نوا نہیں ہیں، افسانے کی تخلیقی زندگی کے امکانات سے کنارہ کشی اختیار نہیں کریں گے، ابھی ہمارے سامنے غور و فکر اور جد و جہد کا وسیع میدان موجود ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ تخلیق اور ادب کی دنیا میں ہم نے جس ارتقا کو جاری رکھا ہے اور جس طرح زندگی کی غیر مرئی شبیہہ کو گرفت میں لانے کے لیے حقائق کے بعد فطرت کو اپنایا، یا شاعری نے جس طرح تخلیقی تحریکات کا ساتھ دیا اور کبھی ہم نے اسے IMAGIST تحریک کی صورت میں دیکھا اور کبھی IMPRESSIONIST تحریک کی صورت میں یا SYMBOLIC صورت میں، اسی طرح اگر افسانے کے فن کو تخلیقی تحریک کے شعری نظریوں سے قریب لایا جائے تو افسانہ بھی شاعری کی طرح اعلیٰ تخلیقی اظہار بن سکتا ہے۔ لیکن اس کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم افسانے کو شعری نظریات سے ہم کنار کریں۔ اب تک تو یہ ہوتا رہا ہے کہ بجائے شاعری کے ارتقا کے مطابق افسانے کی نہج بنانے کے ہم نے افسانوی نثر میں شعری فضا پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جو غیر فطری معلوم ہوتی ہے۔ ہمیں افسانے کے لیے ایسی زبان، اسلوب اور انداز اختیار کرنا چاہیے جس میں الفاظ منحنی لکیروں کے پیکر کو چھوڑ کر اپنے پورے CHARACTERISTIC انداز سے صفحۂ قرطاس سے باہر نمودار ہوں اور ہمارا مقصد قصہ گوئی نہیں بلکہ محض تخلیق ہو، جس میں ایک لطیف سی شعلگی ہوتی ہے، جہاں تعقل کا عمل SYMBOL کے بعد پیدا ہوتا ہے اور یہ تب ہی ممکن ہے، جب ہمارے افسانہ نگاروں میں سے کسی کو جیمس جوائس کی سی تڑپ میسّر آجائے۔

ہمارے نئے افسانہ نگار اچھے فن کار بننے کی بجائے اچھے انٹلکچوئل بننا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ان کا انداز نظر تخلیقی سے زیادہ فلسفیانہ ہے، اسی لیے وہ سارتر کا نام لیتے ہیں۔ کامو کا ذکر کرتے ہیں۔ ممکن ہے اس کی وجہ ہندوستان کے نوجوان کا اپنا فکری اور معاشرتی اضطراب ہو اور اسے تخلیق سے زیادہ اپنی فکر کا سلجھاؤ عزیز ہو، لیکن ہمارے مسائل کا مداوا صرف ہمارے تخلیقی ادراک میں پوشیدہ ہے۔ ہمارے زمانے میں ادب اور فن کار کے لیے جن مشکلات اور مسائل کا تخلیقی ادراک ضروری ہے، ان میں نئے انسان کے فطری اور روحانی مسائل زیادہ اہم ہیں۔ جدید انسان فطرت سے بہت دور جا پڑا ہے اور یہ عمل اس دن سے شروع ہوا ہے جب سے ہم نے علامتوں پر حقائق کے نشانات کو ترجیح دینا شروع کیا ہے۔ اپنے جذباتی ردّعمل کو دبا کر عملی ردّعمل پر توجہ دی ہے۔ فطرت کے تقدس کو پہچاننے کی ہم نے کوشش نہیں کی اس طرح حقیقت کے چہرے کو بدل ڈالا ہے۔ انسانی اقدار کی موت نے ہم سے ہمارا فنی اور تخلیقی رویہ چھین لیا، ہمارے احساسات کو تبدیل کر دیا۔ ہم نے سورج کو قوتوں کا منبع تو سمجھ لیا، لیکن اس کے اساطیر کے افسانوی پہلو کو یکسر فراموش کر بیٹھے۔ ہماری زمین اب

تخلیق سے عاری ہو چکی ہے۔ ہم نے اس پر عمارتیں، کارخانے بنا ڈالے ہیں۔ اس سے اب وہ تمام چیزیں اُگنی بند ہو گئی ہیں جو قدیم زمانے کے لوگ اس سے حاصل کرتے تھے۔ نہ ہم طوفانی سمندر کی قوت سے آگاہ ہیں، نہ ہمیں بارش کا کوئی تجربہ ہے۔ ہم نے جو مکان بنائے ہیں ان کی چھتوں کے نیچے بیٹھ کر ہم بارش سے محفوظ ہو جاتے ہیں اور صرف چھت کی درستی یا نادرستی کے متعلق سوچتے ہیں۔ بادلوں کا، باہر کی دنیا کا ہمیں کوئی ادراک نہیں ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں کو، جدید انسان کے اس کھوکھلے پن کو، غیر فطری انداز کو اور تخلیقی بے سروسامانی کو محسوس کرنا ہے۔ اور افسانوں سے حقیقی وجود کی دنیا کی تعبیر کے لیے فن اور تخلیق کی شہ رگوں پر احساس کے خنجر کی چبھن کو برداشت کرنا ہے، تاکہ نیا افسانہ اپنی تمام تر تخلیقی جبلّتوں کے ساتھ ان ادبی موضوعات کا حامل بنے اور ہم اُسے تخلیقی عمل کہنے کے لیے تیار ہوں۔

افسانہ ہمیں جس قدر آسان معلوم ہوتا ہے، اس قدر آسان نہیں ہے۔ اس کا ہر جملہ، ہر سطر، ایک ہی لمحے کا بیان تخلیق کو خطرناک منزلوں میں پہنچا دیتا ہے۔ ایسی منزلیں جہاں فن کا دم گھٹنے لگتا ہے۔ ہمیں ایک ایک جملے میں جان ڈالنی پڑتی ہے، اور جو جملہ بھی زائد ہوتا ہے وہی افسانے کی موت کا سبب بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا افسانہ "تائی ایسری" لیجیے، جہاں اخیر کے صرف تین جملوں سے (جہاں ڈاکٹر کو تائی ایسری کا بنایا ہوا بیٹا چونّی دیتا ہے) ایک بڑے افسانے کا تخلیقی عمل اچانک CRAFTSMANSHIP کے دائرے میں آجاتا ہے۔

ہمارے اس غیر فنّی اور غیر تخلیقی افسانے کی وجہ دراصل ہمارے افسانے کا نامکمل ارتقا اور ہمارے افسانہ نگاروں کی فکر کی پستی ہے۔ ہمیں اب نئے افسانے کو ان فضاؤں سے نکال کر ادب اور فن کی تازہ دنیاؤں سے روشناس کرانا ہے، ورنہ بے چارہ یوں ہی ادب کے چکّر میں پڑا رہے گا اور کبھی اسے تخلیق کی سحر میسّر نہ آئے گی۔

میں نے مضمون کی ابتدا میں انانیت کی ایک تشبیہ پیش کی تھی مضمون کے خاتمے پر مجھے دوبارہ وہ یاد آرہی ہے۔ مجھے نہیں معلوم آپ کا تخلیقی پندار قدرتی سرچشمہ ہے، یا ملّے کی چادروں کا بنا ہوا ٹین کا مگر میں نے جو کچھ کہا ہے، وہ پورے غور و فکر اور شدید محسوسات کے ساتھ کہا ہے!

(تلاش ستمبر ۱۹۶۳ء)

گوپی چند نارنگ

اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ

بلراج مینرا اور سریندر پرکاش

(۱)

آزادی کے بعد ہندوستان میں اردو افسانے کے کئی رجحان سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے جو رجحان بنیادی نوعیت کے ہیں، وہ چار ہیں۔ پہلا رجحان تقسیم کے المیے کو پیش کرنے کا ہے۔ اس ذیل میں دو طرح کے افسانے آتے ہیں۔ ایک تو وہ جن کی نوعیت ہنگامی تھی اور جو فسادات کو براہِ راست موضوع بنا کر لکھے گئے تھے۔ دوسرے وہ جو تہذیبی سطح پر تقسیم کے المیے کو پیش کرتے ہیں۔ اس رجحان کے بہترین علم بردار ہندوستان میں قرۃ العین حیدر اور پاکستان میں انتظار حسین ہیں۔ دونوں کے نقطۂ نظر، تکنیک اور کینوس میں بڑا فرق ہے، لیکن دونوں کے ایسے افسانوں کا محرک بعض محبوب تہذیبی قدروں کا زوال ہے۔ دوسرا رجحان زندگی کی جامعیت اور اس کے نارمل حسن کو اس کی سیاہی اور سفیدی کے ساتھ پیش کرنے کا ہے۔ اس رنگ کے امام راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ نئی نسل کے بیشتر لکھنے والے بھی زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن ان میں سے کسی میں بیدی والی بات نہیں۔ البتہ یہ لوگ اس لحاظ سے پچھلے افسانہ نگاروں سے مختلف ہیں کہ ان میں سے بیشتر کسی طرح کی نظریاتی وابستگی قبول نہیں کرتے اور "سوچے سمجھے نتائج" کی فارمولا کہانی سے بچتے ہیں۔ ان کے ہاں بنیادی اہمیت فرد کو حاصل ہے، اور بجائے ٹائپ کے کردار پر زور ملتا ہے۔ یہ زندگی کے حقیقی خدوخال کو پہچاننے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے افسانہ نگاروں میں رام لال، جوگندر پال، شرون کمار ورما، اقبال متین، ستیش بترا، قیصر تمکین، رتن سنگھ، اقبال مجید، امر سنگھ اور عابد سہیل کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ تیسرا رجحان علاقائی افسانے کا ہے جیسے پنجاب کی زندگی سے متعلق بلونت سنگھ کے افسانے یا اتر پردیش

کے قصباتی تمدن سے متعلق قاضی عبدالستار کے افسانے، دوسری طرف وہ افسانے ہیں جن میں کسی علاقے کی گھریلو زندگی کی ترجمانی کی گئی ہے، مثال کے طور پر جیلانی بانو، واجدہ تبسم، یا آمنہ ابوالحسن کے افسانے۔ چوتھا بنیادی رجحان تجریدی اور علامتی افسانے کا ہے۔ اس قسم کا افسانہ آزادی سے پہلے کے افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ملتا ہے، مثلاً کرشن چندر کا "غالیچہ"، "چوراہے کا کنواں"، "جہاں ہوا نہ تھی" اور "چھڑی"، احمد ندیم قاسمی کا "سلطان" اور "وحشی" اور ممتاز شیریں کا "میگھ ملہار"۔ احمد علی کے بعض افسانے بھی تجریدی افسانوں کی ذیل میں آتے ہیں۔ لیکن ادھر نئی نسل کے بعض افسانہ نگاروں نے اسے ایک رجحان کی حیثیت سے اپنایا ہے۔ زیرِ نظر مضمون میں ہندوستان کے اردو افسانہ کے اسی جدید رجحان سے بحث کی جائے گی۔ ایسے افسانوں میں اشاریت اور علامتیت کو باقاعدہ فن کی حیثیت سے برتا جاتا ہے۔ وزیر آغا نے ایک جگہ صحیح لکھا ہے: "اشاراتی عنصر تمام اصناف ادب میں اہمیت حاصل کر رہا ہے اور افسانے نے بھی اسے اپنے دامن میں جگہ دی ہے۔ دراصل تہذیبی ارتقا کے ساتھ ساتھ فرد کی تیز نگاہی بھی پروان چڑھ رہی ہے۔ اب وہ پلک جھپکتے میں بات کی گہرائی تک پہنچ جاتا ہے اور اس لیے وانشگاف انداز کا کچھ زیادہ دلدادہ نہیں رہا۔" سیدھے سادے روایتی افسانے کے مقابلے میں علامتی افسانہ کچھ غیر مرئی سا ہوتا ہے۔ اس میں ٹھوس ہونے کی وہ کیفیت نہیں پائی جاتی جو منطقی افسانے کی خصوصیت ہے۔ اس میں زماں اور مکاں کا واقعیاتی احساس بھی نہیں ملتا بلکہ زماں اور مکاں دونوں ذہنی تجرید کی سطح پر واقع ہوتے ہیں اور ان میں اچانک تبدیلیاں ہو سکتی ہیں۔ علامتی افسانے میں ٹھوس کرداروں کا کام تمثیلوں اور علامتوں سے لیا جاتا ہے جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ علامتیں ایک طرح کے وسیع استعارے ہیں جن کے شعوری اور نیم شعوری رشتوں کو ابھار کر افسانہ نگار معنوی تہہ داری پیدا کر دیتا ہے۔ علامتوں کے حسّی پیکر ہوتے ہیں، لیکن بعض علامتوں سے افسانہ نگار فضا آفرینی کا یا محض خاص طرح کے تاثر ابھارنے کا کام لیتا ہے۔ ایسے افسانے کا کمال یہ ہے کہ وہ لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر پڑھا جا سکے۔ بعض افسانوں میں خاص خاص لفظوں کا استعمال ایسی معنوی وسعت اختیار کر لیتا ہے کہ ان میں علامتی افسانہ کی شان ازخود پیدا ہو جاتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ "سلطان" اس کی بہترین مثال ہے۔ تجریدی افسانہ ہمارے افسانے کے اس سفر کی نشاندہی کرتا ہے جس کا رخ خارج سے داخل کی

طرف ہے۔ یہ انسان کے ذہنی مسائل، اس کے کرب اور حقیقت کے عرفان کی تلاش کا اظہار ہے۔ صرف فکر یا ذہنی سوچ کی سطح پر۔ افسانہ علامتی ہو یا تجریدی، اس میں لغوی معنی صرف ایک طرح کا اشارہ کر دیتے ہیں۔ باقی کام پڑھنے والے کی ذہنی استعداد کا ہے۔ دراصل لفظوں کے ظاہری منطقی اور لغوی معنی کے علاوہ اور معنی بھی ہو سکتے ہیں۔ ایسے افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت اگر یہ بات نظر میں رہے تو ان سے لطف اندوز ہونا چنداں مشکل نہیں۔ پاکستان میں اس رجحان کے نمائندہ افسانہ نگار مندرجہ ذیل ہیں:

انتظار حسین (آخری آدمی)، عبداللہ حسین (جلا وطن)، خالدہ اصغر (ایک بوند لہو کی، سواری، بے نام کہانی)، انور سجاد (مرگی، چوراہا، کونپل، گائے، پرندے کی کہانی) اور غلام الثقلین (لمحے کی موت، وہ، سرگوشی)۔ ہندوستان میں اس کو آگے بڑھانے والوں میں دیوندر اسر، بلراج مینرا سریندر پرکاش، راج ابے، بلراج کومل، کمار پاشی، احمد ہمیش اور عوض سعید کے نام خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ یہاں اس رجحان سے مزید بحث کرنے کے لیے صرف دو افسانہ نگاروں یعنی بلراج مینرا اور سریندر پرکاش کو لیا جائے گا، اور ان کے بھی صرف چند افسانوں کو۔ ان افسانہ نگاروں اور ان افسانوں کو اس لیے نہیں لیا جا رہا ہے کہ یہ افسانہ نگار یا یہ افسانے بہترین ہیں بلکہ یہ کہ ان سے اس رجحان کے سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔ یہاں یہ بتانے کی کوشش کی جائے گی کہ تجزیاتی طور پر ان افسانوں کا ڈھانچا کیا ہے۔ ان میں علامتیں اور ذہن و احساس کی رو کس طرح کام کرتی ہے اور کیا ان میں کسی طرح کی کوئی معنوی تہہ داری ہے یا نہیں؟ جدید ادب پر تنقید کرتے ہوئے میرا مسلک کچھ ایسا ہے کہ اس طرح کے تجزیے کے بعد ہی ہم کو یہ حق پہنچتا ہے کہ ہم نئے رجحانات کے بارے میں کوئی حکم لگا سکیں۔

(۲)

یہاں سب سے پہلے بلراج مینرا کے افسانے "ماچس" کو لیا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسے انسان کی کہانی ہے جس کی نیند رات کو بے وقت کھل جاتی ہے اور وہ سگریٹ سلگانا چاہتا ہے، لیکن ماچس خالی ہے۔ وہ پورے کمرے کو چھان مارتا ہے لیکن سب ماچسیں خالی ہیں۔ ٹھنڈی رات میں وہ باہر نکل کھڑا ہوتا ہے، کئی جگہوں پر ماچس کی ناکام تلاش کے بعد وہ ایک مرمت شدہ پل پر پہنچتا ہے، یہاں سرخ کپڑے سے لپٹی ہوئی لالٹین سے وہ سگریٹ سلگانا ہی چاہتا ہے کہ ایک سپاہی اس کو پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ وہاں کئی لوگ میز کے گرد بیٹھے سگریٹ پی رہے

ہیں اور کئی ماچسیں رکھی ہیں۔ لیکن اس پر آوارہ گردی کا الزام لگا کر اس کو وہاں سے فوراً نکل جانے کا حکم دیا جاتا ہے۔ واپسی پر اس کو ایک آدمی ملتا ہے جس سے وہ ماچس مانگتا ہے لیکن وہ شخص خود ماچس ہی کی تلاش میں گھر سے نکلا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے چھوڑے ہوئے راستے پر آگے بڑھ جاتے ہیں۔

اس کہانی کا بنیادی کردار یعنی "وہ" کون ہے اور ماچس ایسی کون سی پراسرار چیز ہے جس کی تلاش میں وہ رات کی سردی اور اندھیرے میں مارا مارا پھر رہا ہے؟ فرض کیجیے کہانی کا بنیادی کردار جدید دور کا باشعور انسان ہے۔ ملاحظہ ہو کہ پکڑے جانے سے پہلے وہ راستے میں ایک آدمی سے ماچس مانگتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ وہ سگریٹ پینے کی علت سے بچا ہوا ہے۔ نیز جب وہ تھانے سے نکل کر نہ ختم ہونے والی سڑک پر چلنا شروع کرتا ہے تو سوچتا ہے: "سگریٹ پینا ایک علت ہے۔ میں نے یہ علت کیوں پال رکھی ہے۔" کیا یہ علت جینے کی علت تو نہیں؟ عام انسان اور باشعور انسان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ باشعور یا حساس انسان سوچنے یا محسوس کرنے پر مجبور ہے۔ اب ماچس کی علامت افسانے کی دوسری علامتوں کے ڈھانچے FRAMEWORK کے ساتھ خود بخود واضح ہونے لگتی ہے یعنی شاید یہ تلاش ہے زندگی کی معنویت کی یا تڑپ ہے وجود کو سمجھ سکنے کی، یا کسی بھی مقصد یا آئیڈیل کو پانے کی جس کے لیے پورا وجود سلگ رہا ہے، یا جس کے لیے انسان جینے پر مجبور ہے۔ لیکن اسی ماچس کے بارے میں حلوائی کی دوکان پر سویا ہوا آدمی کہتا ہے: "ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا تو بھٹی گرم ہوگی۔" نیز یہ کہ تھانے میں "میز پر ماچس کی کئی ڈبیاں پڑی ہوئی تھیں۔" یہاں حلوائی یا تھانے کے لوگوں کی علامتوں سے ایسے انسان مراد لیے جا سکتے ہیں جو ذہنی تجسس کے اس مادے سے بیگانہ محض ہیں جو باشعور انسان کے حصے میں آتا ہے۔ یہ تخلیقی احساس یا داخلی کرب یا جستجو کی دولت سے بھی محروم ہیں۔ اس لیے ان کی ماچس سے افسانے کا بنیادی کردار سگریٹ سلگانے میں کامیاب نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کی اندھیری رات میں جگہ جگہ بھٹکتا ہے لیکن گوہرِ مقصود ہاتھ نہیں آتا۔ اس توجیہہ کی توثیق کہانی کے آخری واقعے سے بھی ہوتی ہے جس نے کہانی کو ایک عام علامتی سطح سے اٹھا کر اعلیٰ ترین فنی سطح پر پہنچا دیا ہے۔ تھانے سے نکلنے کے بعد اس کی ملاقات ایک اور شخص سے ہو جاتی ہے۔

آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس ؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے ؟

ماچس کے لیے تو میں .....

وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔

یہاں افسانہ نگار نے اپنی طرف سے کچھ بھی نہیں بڑھایا، اور ساری بات چند لفظوں کے مکالمے میں نہایت چابک دستی سے بیان کر دی ہے۔

انسان زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرم سفر ہے، وقت سے بے خبر، بدن کی تھکن سے بے نیاز، وہ برابر چل رہا ہے، جستجو و تجسس کے ذہنی سفر کی اس سڑک پر جو کبھی ختم نہیں ہو گی۔

آپ نے دیکھا کہ علامتی افسانے میں افسانہ نگار الفاظ کو محض لغوی یا منطقی معنی میں استعمال نہیں کرتا۔ علامتیں تیز روشنی (FLASH) کی طرح سامنے آتی ہیں، اور ایک ساتھ ان گنت معنوی امکانات جھلمل جھلمل کرنے لگتے ہیں۔ ہم اپنے تجربے اور احساس کی بنا پر ایک دو معنی کو فوری طور پر لے لیتے ہیں اور باقی کو تحت الشعور کی دھند میں روشنی اور تاریکی کے بلبلوں کی طرح ابھرنے اور مٹنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں علامتیں ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوئے استعاروں کا مرتبہ رکھتی ہیں اور ایک نظام کی حیثیت سے کارفرما ہوتی ہیں۔ اگر غور و فکر سے کام لیا جائے تو اس نظام تک رسائی حاصل کرنا اور اس کی کڑیاں ملانا چنداں مشکل نہیں۔

اب میرا کی ایک اور کہانی "کمپوزیشن دو" کو لیجیے۔ یہ تکنیک کے اعتبار سے بھی دلچسپی کی حامل ہے۔ اس میں موت کا فرشتہ بتاتا ہے کہ اس کا کام کیا ہے۔ لوگ درازیِ عمر کا کلمہ پڑھتے ہیں اور ہمیشہ اس سے خائف رہتے ہیں۔ وہ جب کسی کے پاس جاتا ہے، وہ چپ چاپ اس کے ساتھ چل دیتا ہے۔ لیکن ایک آدمی اس کی مشکل بن گیا ہے۔ اس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے جس کی دیواریں سیاہ ہیں، چھت سیاہ ہے، دروازوں کی چوکھٹیں اور پٹ سیاہ ہیں، میز سیاہ ہے، کتابیں سیاہ ہیں، غرض ہر شے سیاہ ہے۔ یہ کمرہ دن کی روشنی میں بھی سیاہی میں لت پت پڑا رہتا ہے۔ اس آدمی کا لباس سیاہ چادر ہے۔ وہ سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ رات کو وہ اپنے کمرے میں رکھے سیاہ تابوت میں سے نکلتا ہے۔ سیاہ ساڑھی اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی ہوئی سیاہ بالوں والی لڑکی آتی ہے اور دونوں میں سرگوشیاں ہوتی ہیں۔

رات ختم ہونے سے پہلے وہ لڑکی چلی جاتی ہے اور وہ سیاہ تابوت میں لیٹ جاتا ہے اور تابوت کا ڈھکنا گرجاتا ہے۔ یہاں میرزا نے افسانے کو ایک موڑ دیا ہے کہ کہانی سننے کے بعد لوگوں نے دیکھا کہ کہانی سنانے والے کا لباس سیاہ تھا۔ انھوں نے کہا کہ ہم مریضوں کے افسانے سننے نہیں آئے۔ اس کے فراڈ پر انھیں اتنا غصہ آیا کہ اسے انھوں نے وہیں مار مار کر ڈھیر کر دیا لیکن بعد میں گھر جا کر دیکھا تو واقعی اس کا کمرہ سیاہ تھا، چھت سیاہ تھی، دیواریں سیاہ تھیں ... یہ سیاہ کمرے والا انسان کون ہے جو عام انسانوں سے اس قدر مختلف ہے۔ عام انسان موت کے فرشتے سے ڈرتے ہیں۔ موت کے فرشتے کا کام سیاہ ہے۔ لیکن یہ انسان جس کی کل کائنات ایک کمرہ ہے اور جس کمرے کی ہر چیز سیاہ ہے، موت کے فرشتے کی مشکل بن گیا ہے۔ کیوں؟ موت کے فرشتے کے کام میں اور اس آدمی کے طرزِ زندگی میں افسانہ نگار نے جو ربط و تضاد پیش کیا ہے، لطف و اثر سے خالی نہیں:

"میرا کام ہی ایسا ہے۔ بھری برسات میں۔ جھلستی گرمی میں، ٹھٹھرتی سردی میں اور ہنستے کھیلتے اٹکھیلیاں کرتے موسم میں، وادیوں میں، ویرانوں میں، جنگ کے میدانوں میں، اسپتالوں میں، سونے چاندی کے گھروں میں، گھاس پھوس کے جھونپڑوں میں، صبح و شام، ہر گھڑی، چند لمحوں کی عمر کے بچے کو، سترہ سال کی محوِ خواب لڑکی کو، پچیس سال کے کڑیل جوان کو، اسی سال کے بڈھے کھوسٹ کو، شرافت کے مجسمے کو، کمینگی کے پتلے کو، بھولے بھالے کو، چالاک کو، ... میں موت کا فرشتہ ہوں .... میں ہر کسی کے پاس جاتا ہوں اور اسے لے آتا ہوں۔ مجھے آپ جانتے ہیں، پہچانتے نہیں۔"

اس کے بعد ان سطروں کو پڑھیے:

"کمرے کے ایک کونے میں دیوار کے ساتھ میز رکھا ہوا ہے میز سیاہ ہے، میز پوش پر کڑھے ہوئے پھول بھی سیاہ ہیں ... کتابوں کی جلدیں سیاہ ہیں۔ اوراق سیاہ ہیں اور اوراق پر پھیلی ہوئی عبارت سیاہ ہے ... کاغذ سیاہ ہیں۔ قریب رکھا ہوا قلم سیاہ ہے اور قلم میں روشنائی سیاہ ہے۔ میز کے قریب ایک کرسی پڑی ہے۔ کرسی سیاہ ہے ... چھت کے عین بیچ میں سیاہ کنڈا ہے جس کے ساتھ بجلی کی سیاہ تار بندھی ہوئی ہے۔ فرش کی طرف لٹکتی ہوئی سیاہ تار کے ساتھ سیاہ بلب ٹنگا ہوا ہے بلب کا شیڈ سیاہ ہے۔ ایک دیوار میں سیاہ سوئچ بورڈ ہے سوئچ بھی سیاہ ہے۔ کھڑکی کے عین نیچے تابوت رکھا ہوا ہے وہ کمرہ ...."

اس طرح اس کمرے کی رعایت سے جو کردار ابھرتا ہے وہ بڑا ہی انوکھا اور عجیب ہے اور پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ سیاہ رنگ یا تاریکی ہر اس چیز کی نفی ہو سکتی ہے جسے رسمی طور پر ہم پسند کرتے ہیں۔ روشنی، خوشی، امید، کامیابی، کامرانی، سرگرمی وغیرہ کا اشاریہ ہے۔ افسانے کے کردار کا بظاہر ان سے کوئی علاقہ نہیں۔ دنیا جاگتی ہے وہ سوتا ہے۔ رات میں وہ بیدار ہوتا ہے اور سیاہ کمرے میں سیاہ بلب سے روشنی ہوتی ہے اور سیاہ قلم سے کاغذوں پر وہ سیاہ عبارت لکھتا ہے۔ امید اور نا امیدی، دکھ اور سکھ، مثبت اور منفی، روشنی اور اندھیرے کا فرق وہ مٹا چکا ہے۔ زندگی کی کشش اور مسرت کے لیے مارے مارے پھرنے کی خواہش کا کانٹا اس کے دل سے نکل چکا ہے۔ اور تو اور موت کا خوف بھی اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ لڑکی سے اس کی جو گفتگو ہوتی ہے، وہاں مختصر ترین مکالمے میں افسانہ نگار نے اس کے مسلک کی طرف بلیغ اشارہ کیا ہے۔

"ہم سکھی ہیں ... ہم دکھی تھے نا اس لیے۔" یا "ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے ... رات کا اجالا زندگی ہے ..." موت اس کے لیے اس قدر بے خطر چیز ہے کہ اس نے اپنا تابوت بھی بنا رکھا ہے اور وہ خود ہی اس میں لیٹ جاتا ہے۔ دن میں صنعتی زندگی کی دوڑ جو فرد کی شخصیت کی موت ہے یا جو اس کے لیے ہر طرح کے دکھ کا عذاب لاتی ہے یا آگہی کی روشنی میں اس کو تڑپاتی ہے، وہ شخص اس کی نفی ہے۔ دکھ سکھ کے روایتی معیار اس کے لیے بے معنی ہیں اور زندگی اور موت کا فرق مٹ سا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اسی کردار سے موت کے فرشتے کی کہانی بیان کرا کے افسانے کو ایک غیر متوقع موڑ دیا ہے۔ لوگ اس کا سیاہ لباس دیکھ کر اس کو مکار سمجھتے ہیں اور اس کو مار ڈالنے کے بعد جب اس کے گھر جا کر دیکھتے ہیں تو یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہ تو کھرا (GENUINE) انسان تھا۔

"ایک مہمل کہانی" میں ہسپتال کا لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے۔ کچھ پرے مورچری کے باہر بجری پر پھولوں کی پتیاں بکھری ہوئی ہیں۔ اشوک کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دوست کلدیپ مر گیا ہے اور اس کی لاش مورچری میں ہے۔ وہ مورچری میں جا کر اس کی لاش کو دیکھتا ہے۔ وہ لیبارٹری میں جاتا ہے۔ جو بھی اسے ملتا ہے، کلدیپ کی بات کرتا ہے، لیکن اسے دھوپ اچھی لگ رہی ہے۔ پرائیویٹ کاٹج میں کلدیپ کا پلنگ خالی پڑا ہے۔ یہاں گوری چٹی نرس سے بات ہوتی ہے۔ شام کا وقت طے ہوتا ہے۔ وہ سوچتا ہے آخر مان ہی گئی۔

شام کو بس میں جاتے ہوئے اس کے خالی ذہن میں دودھ کی ملاوٹ سے لے کر ڈی۔ ایم۔ کے کے احتجاج تک کئی خیال آتے ہیں لیکن وہ گوری چٹی لڑکی! وہ کہنی سے بس میں ایک لڑکی کو چھیڑتا ہے اور گالی سنتا ہے۔ شام کو نرس سے ملتا ہے اس کو اپنے کمرے میں لے جاتا ہے۔ دل دھک دھک کر رہا ہے۔ اس لڑکی سے ملنے کے لیے وہ آج تک جتن کرتا آیا تھا۔ لڑکی کے کپڑے اتارتے ہی وہ سوچتا ہے: ہی از ڈیڈ۔ وہ لڑکی کے منہ پر طمانچہ جڑ دیتا ہے اور چیخ اٹھتا ہے: گٹ آؤٹ۔ اس کا چہرہ خوفناک ہو اٹھتا ہے: آئی وِل ڈائی ٹو مارو۔

کہانی زندگی اور موت کے متضاد تصورات سے رنگ و آہنگ حاصل کرتی ہے۔ لوہے کا صدر دروازہ پھولوں سے لدا ہوا ہے۔ جب کوئی مریض ڈسچارج ہوتا ہے تو وارڈ کے تمام مریض اسے پھولوں سے لاد کر صدر دروازے تک چھوڑنے آتے ہیں۔ یہ زندگی ہو سکتی ہے۔ جب کوئی مریض مر جاتا ہے تو وارڈ کے تمام مریض لاش کو پھولوں کی پتیوں سے لاد دیتے ہیں اور مورچری تک چھوڑ آتے ہیں۔ یہ موت کا اشارہ ہو سکتا ہے۔ کلدیپ مر چکا ہے اور اشوک زندہ ہے۔ ہسپتال کے لوگ بار بار اشوک سے کلدیپ کے مر جانے کا ذکر کرتے ہیں تو وہ کہتا ہے جو مر گیا اس کی بات نہ کرو۔ لوہے کا خالی پلنگ بھی دو دن خالی رہتا ہے اور پھر بھر جاتا ہے۔ دنیا میں کسی کی جگہ خالی نہیں رہتی۔ اسے دھوپ یعنی زندگی اچھی لگتی ہے۔ گوری نرس کی آواز میں دھوپ کا سہانا پن ہے۔ وہ لاش کے ساتھ مرگھٹ نہیں جاتا، اس لیے کہ جو مر گیا سو مر گیا۔ اس کے بجائے وہ لڑکی سے۔ وقت طے کرتا ہے۔ اب تک وہ کلدیپ کی دوستی کی آڑ میں اس سے ملاقات کا متمنی تھا۔ پہلے یہ "پھنسائیے" نہیں "پھنستی" تھی۔ اب مان جاتی ہے۔ یہاں انسانی رشتوں کے مہمل ہونے کا وہ احساس پیدا ہوتا ہے جو کہانی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے زندگی کی پراسراریت کے احساس سے مل کر پھٹ سا پڑا ہے۔ وہ اس سہارے کا کچھ ایسا عادی ہو گیا تھا کہ یہ سوچ کر کہ وہ سہارا جواب باقی نہیں رہا لغو تھا، وہ کانپ سا جاتا ہے اور اس کو خود پر قابو نہیں رہتا۔ افسانے میں جگہ جگہ تجریدی پارے ہیں جو مرکزی کردار کے ذہن تک رسائی حاصل کرنے میں مدد دیتے ہیں۔

مینرا فکر اور فارم دونوں اعتبار سے اردو کا منفرد افسانہ نگار ہے۔ اس کی کہانیاں غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہیں۔ وہ حقیقت کا تجزیہ نظریاتی فیتوں اور فارمولوں سے نہیں کرتا بلکہ آزادانہ ذہنی جراحی کا قائل ہے۔ اس کے ہاں فکر کی دھار حقائق کے سینے میں پیوست

نظر آتی ہے۔ موجودہ دور میں فرد کی شخصیت کا تصادم، اس کا داخلی کرب اور اس کی غیر انسانیت (DEHUMANISATION) میزا کا محبوب موضوع ہے۔ فرد کی ذلت، اس کی بے سروسامانی، اس کی ذہنی جستجو اس کے افسانوں میں بار بار اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ اس کا بنیادی کردار بڑی حد تک سوانحی ہے۔ یہ ایک ایسا انسان ہے جو زندگی کی معنویت کی تلاش میں اور اس کی غرض و غایت کا راز جاننے کے لیے ذہنی بن باس اختیار کر چکا ہے اور گلی گلی، شہر شہر، اندھیرے اور اجالے میں بھٹکتا پھرتا ہے۔ وہ کاموسے متاثر ہے، لیکن اس کی تخلیقی حس تیسری دنیا کے معاشرے اور اس کے مخصوص حالات سے بے تعلق نہیں۔ میزا اپنی علامتوں کا انتخاب سامنے کی چیزوں سے کرتا ہے، اور پھر اپنے ذہنی تجسس کی سان پر چڑھا کر ان میں تہہ داری پیدا کرتا ہے۔ اس کے افسانے جدید انسان کے فکری سفر، اس کی ذہنی تنہائی اور اس کے تجارتی قدروں کے معاشرے سے کٹ کر علاحدہ رہ جانے اور استحصالی طاقتوں کے خلاف شدید احتجاج کی روداد پیش کرتے ہیں۔ اس کے ذہنی پیکر اکثر ایک دوسرے سے گتھے ہوئے ہوتے ہیں اور انھیں ملا کر دیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ وہ روشنی اور تاریکی دونوں سے کام لیتا ہے، لیکن صرف اتنا جتنا بے حد ضروری ہو۔ وہ تفصیل سے گریز کرتا ہے۔ تفصیل خواہ حالت کی ہو، مکالمے کی یا ذہنی کیفیت کی، اس کے مزاج کے منافی ہے۔ اس کے افسانے مختصر ہوتے ہیں، یہی تین چار صفحے۔ جملے چھوٹے چھوٹے لیکن فکری طور پر بے حد مربوط۔ اس نے ہیئت کے جو تجربے کیے ہیں، ان میں سے بیشتر کا تعلق اختصار اور علامتیت سے ہے۔ وہ ایک جملے سے ایک پیراگراف کا اور کبھی کبھی ایک پیراگراف سے پورے صفحے کا کام لیتا ہے۔ منٹو کے ہاں جو لفظی کفایت شعاری ملتی ہے، وہ میزا کے ہاں باقاعدہ اسٹائل بن گئی ہے۔ وہ اکثر نہیں بتاتا کہ کون بول رہا ہے۔ کس سے بول رہا ہے۔ حالت کی طرف اشارہ کر کے وہ اس کا تجزیہ بھی نہیں کرتا۔ اس کے اکثر جملے فکر کی ایک دھندلی لکیر کھینچ دیتے ہیں۔ اس کے بعد پڑھنے والا اپنی ذہنی استعداد کے مطابق ان سے لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو میزا کے ہاں اردو افسانے کی ایک نئی جہت کی بشارت ملتی ہے۔

(۳)

سریندر پرکاش کے افسانہ " دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم " کا شمار اردو کے اہم علامتی افسانوں میں کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے افسانوں کی طرح اس کی بھی تلخیص ممکن نہیں، لیکن اگر ایسی کوئی ناکام کوشش کی جائے تو وہ کچھ اس طرح کی ہوگی: سمندر اور میدان سے گزرنے کے بعد

وہ وادی میں اتر گیا۔ دوسرے تھوتھنیاں اٹھائے اس کی طرف دیکھ رہے تھے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی گھنٹیاں الوداع الوداع کہہ رہی تھیں۔ وادی میں سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی چڑھ رہا تھا۔ گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر چکنی سڑکوں سے گزرتے ہوئے وہ ایک کشادہ مکان کے پھاٹک پر رکا۔ خاموشی میں اس کی آواز گونجی۔ دلنویزی دروازے نے باہیں پھیلا کر خیر مقدم کیا۔ ڈرائنگ روم کی آرائش سے اس نے اندازہ کیا کہ یہاں کا رہنے والا خوش سلیقہ آدمی ہوگا اور دونوں گرم جوشی سے ملیں گے۔ اس نے گل دان کو چھوا اور اپنی انگلیوں پر اس کی خنکی محسوس کی اور آتش دان کے سیاہ مرمر کی دھاریوں کے صحرا میں خود کو ڈھونڈنے لگا۔ ایک تصویر اس کا ہاتھ لگنے سے گر گئی۔ اس میں ایک آدمی گود میں ایک ننھی سی بچی کو اٹھائے ایک عورت کے ساتھ بیٹھا مسکرا رہا تھا۔ اسے یاد آیا کہ یہ تصویر کبھی کھنچوائی تھی۔ برآمدے سے کسی کے لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آرہی تھی، مسلسل، باقاعدہ۔ اس نے محسوس کیا کہ یہ سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے اور باہر برف گر رہی ہے، لیکن کھڑکی سے ہاتھ باہر نکالا تو برف نہیں تھی۔ وہ تنہا محسوس کرتے ہوئے غمزدہ سا ہو گیا۔ اتنے میں اس کے ذہن سے ایک سانپ نکلا اور اپنی تیز تڑپتی ہوئی سرخ زبان نکالے ہوئے بیڈ روم میں چلا گیا۔ یہاں ایک عورت نے انگڑائی لی اور ایک بچی کھیلتی ہوئی نظر آئی۔ لاٹھی ٹیکنے کی آواز پھر آنے لگی۔ برآمدے میں ایک اندھا آدمی لاٹھی کے سہارے چل رہا تھا۔ اس نے اسے روکنا چاہا لیکن وہ برآمدے کے موڑ سے گزر گیا۔ اس نے سوچا کاش ڈرائنگ روم کی سب چیزیں اس کی ہوتیں۔ لیکن اس کا وجود اسے قالین پر اوندھا پڑا ہوا محسوس ہوا اور وہ رونے لگا۔ لاٹھی کی آواز پھر آئی۔ اس نے بوڑھے کو لپک کر پکڑنے کی پھر کوشش کی، لیکن ناکام رہا۔ برآمدے کے پاس کاسنے میں ڈھلا ہوا ایک بوڑھا بیٹھا ناریل پی رہا تھا۔ اس نے چاہا وہ بھی اسی کی طرح اطمینان سے بیٹھ کر تمباکو پیتا رہے، لیکن جواب ملا کہ کاسنے میں ڈھلنا پڑے گا۔ وہ سوچنے لگا کہ ایک بپھرے ہوئے سمندر، ریت اڑاتے ہوئے صحرا اور برف باری کے طوفان میں اکیلا انسان کیا کر سکتا ہے؟ وہ دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دینے لگا جو یہ سب سوچتی ہے لیکن نظر نہیں آتی۔ وہ ابھی خوش سلیقہ آدمی سے ملاقات کے انتظار میں تھا کہ آواز آئی، چلو اب دیر ہو رہی ہے۔ وہ ڈرائنگ روم کی چیزوں کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگا۔ آواز پھر آئی۔ یہ سب تمھارا ہی تو تھا مگر اب مہلت نہیں۔ وہ کسی انجانی چیز کے کھو جانے کے احساس سے پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔ بے بس ہو کر اس نے کہنا چاہا: اگر کبھی کوئی کمزور، بے سہارا کشتی ساحل سے آلگے تو سمجھ جانا

کہ وہ میں ہوں۔

کہانی کے پہلے ہی پیراگراف میں ہمیں ایک قافلہ دکھائی دیتا ہے:

"سمندر پھلانگ کر ہم نے جب میدان عبور کیے تو دیکھا کہ پگڈنڈیاں ہاتھ کی انگلیوں کی طرح پہاڑوں پر پھیل گئیں۔ میں اک ذرا رکا اور ان پر نظر ڈالی جو بوجھل سر جھکائے ایک دوسرے کے پیچھے چلے جا رہے تھے۔ میں بے پناہ اپنائیت کے احساس سے بھر گیا تب علاحدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک بے نام کسک کی صورت اختیار کی اور میں انتہائی غمزدہ، سر جھکائے وادی میں اتر گیا۔ جب میں نے پیچھے مڑ کر دیکھا تو وہ سب تھوتھنیاں اٹھائے میری طرف دیکھ رہے تھے۔ بار بار سر ہلا کر وہ اپنی رفاقت کا اظہار کرتے اور ان کی گردنوں میں بندھی ہوئی دھات کی گھنٹیاں "الوداع، الوداع" پکار رہی تھیں اور ان کی بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کے کونوں پر آنسو موتیوں کی طرح چمک رہے تھے۔"

سمندر، میدان، پگڈنڈیاں ان سب کے ایک ساتھ سامنے آنے سے ذہن کس طرح کے سفر کی طرف جاتا ہے۔ شاید وہ سفر جو قدیم سے جدید کی طرف رہا ہے یا لوک کلچر سے آج کے صنعتی کلچر کی طرف رہا ہے۔ پہلے انسان سب کے ساتھ تھا اور اپنائیت کے احساس سے سرشار تھا۔ لیکن جدید کی "وادی" میں اترتے ہوئے "علاحدگی کے بے نام جذبے نے ذہن میں ایک کسک کی صورت اختیار کی اور وہ انتہائی غمزدہ ہو گیا۔" افسانہ کی معنوی کلید اسی پہلے پیراگراف میں موجود ہے۔ فوراً بعد دوسرے پیراگراف میں تھوتھنیوں اور گھنٹیوں سے ذہن جانور کی طرف یا غیر متمدن انسان یا بنیادی انسان کے ARCHETYPE کی طرف جاتا ہے جو اب وقت کی فصیل کے اس پار رہ گیا تھا۔ وادی میں نئے راستوں پر چلتے ہوئے اس کے "دل میں رہ رہ کے امنگ سی پیدا ہوتی ہے، آگے بڑھنے کی، نئی مسافت طے کرنے کی یا کچھ پانے کی۔ سامنے سائنسی، صنعتی یا تہذیبی ارتقا کا "سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی سیڑھی چڑھ رہا تھا۔" قدیم کی "گرد آلود پگڈنڈیاں" پیچھے رہ گئیں اور وہ جدید کی "صاف شفاف، چکنی سڑکوں" پر چلنے لگا۔ ملاحظہ فرمائیے پگڈنڈی کے مقابلے پر صاف شفاف چکنی سڑک ذہن کو موجودہ دور کی ظاہری چمک دمک اور بے حسی سے کس قدر نزدیک لے آتی ہے۔ انسان کی معصومیت اور اپنائیت کی مسرت کا دن ڈھل رہا تھا اور شام ہوتے ہوتے وہ ایک مکان میں داخل ہوا۔ شام اداسی یا غم کا استعارہ ہے۔ اس سے مراد جدائی کا آغاز بھی ہو سکتا ہے اور مشینی ترقی کے تاریک دور کی ابتدا بھی۔ خاموشی میں انسان کو یوں محسوس ہوا جیسے کوئی پکار رہا ہے۔ یہ گویا اشارہ ہے اس کے بچھڑ کر تنہا رہ

جانے کی طرف۔ مغربی اثرات کا ولندیزی دروازہ باہیں پھیلا کر اس کا خیر مقدم کرتا ہے۔ مکان میں پرانے انداز کے آریائی جھروکوں جیسی کھڑکیاں ہیں، لیکن ان پر گزرے ہوئے وقت کے بھاری پردے پڑے ہوئے ہیں۔ یہاں لفظوں کی معنوی چکا چوند میں جو کچھ سامنے آتا ہے، اس سب پر نظر رہنی چاہیے۔ اگر قاری محض لغوی معنی سے چپکا رہے گا تو افسانے سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ کھڑکیاں بھی ہیں، جھروکے بھی، پرانے تمدن کی نشانیاں بھی اور تاریخ کا تسلسل بھی، نیز یہ بھی نظر میں رہے کہ شاید ماضی کی روشنی بھاری پردوں کے ادھر رہ گئی ہے اور مستقبل کی کرنیں بھی حال تک نہیں پہنچ سکتیں۔ ڈرائنگ روم کی آرائش دیکھ کر معاً ذہن انسان کی صنعتی ترقی اور مادی آسائش یا آرام پسندی کی طرف جاتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے کہا ہے:

"آتش دان میں آگ بجھ چکی تھی" اس سے مراد قدروں کا زوال اور یقین کا فقدان بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح جدید انسان کی ذہنی افسردگی کو ایک بار پھر ابھارا گیا ہے۔ سمندر اور میدان یعنی فطرت کے بے پایاں حسن کی جگہ اب دھات کے گلدان یعنی بے حسی نے لے لی ہے۔ پہلے انسان کو فطرت سے ہم کلامی کا شرف حاصل تھا لیکن اب گلدان کا اپنا "الگ وجود" ہے۔ اس کے چھونے سے انگلیوں پر سوائے "خنکی" کے کچھ اور محسوس نہیں ہوتا۔ علامتوں کا جو نظام سامنے آچکا ہے اس کی روشنی میں دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہاں اشارہ فطرت کے تجارتی قدر بن جانے یا صنعتی کلچر کے بے جان اور بے حس ہونے کی طرف کیا گیا ہے۔

آتش دان کے سیاہ مرمر کی سفید دھاریوں کو صحرا کہا ہے، خالی، اداس اور خاموش! شاید یہ جدید دور کی بے شخصیت آبادیاں ہیں، جن میں دور دور تک مسرت کے نخلستان کا نشان نہیں۔ اگرچہ انسان اس میں خود کو پانا چاہتا ہے لیکن ہوس کی "ریت کے جھکڑ" کے اندر گم ہو کر رہ گیا ہے۔

عورت مرد اور بچی کی تصویر سے ذہن خاندانی وابستگی اور مل جل مسرتوں کی طرف جاتا ہے۔ اس کی مسکراہٹ ماضی میں ممکن تھی، اب نہیں۔ کیوں؟ شاید اس لیے کہ شخصیت کے زوال اور اپنائیت کے احساس کے فنا ہو جانے سے انسان اپنی مسکراہٹ پر بھی قادر نہیں رہا۔ برآمدے میں لاٹھی ٹیک کر چلنے والا آدمی کون ہے؟ اس کی رفتار میں باقاعدگی ہے۔ یہ آرہا ہے، جا رہا ہے، لیکن کبھی ہاتھ نہیں آتا کہیں یہ "وقت" تو نہیں، جس کو کوئی روک نہیں سکتا۔ ٹک ٹک گھڑی کے پنڈولم کی طرح اس کی رفتار میں باقاعدگی ہے، اور یہ ہمیشہ حرکت میں ہے۔

یہ صنعتی اور میکانکی انسان بھی ہو سکتا ہے جو پوری طرح "وقت" کے قابو میں ہے۔ یہ اندھا ہے، وقت کے آنکھیں نہیں۔ نیز جدید انسان بھی تجارتی اقتدار کے حصول کی دوڑ میں اندھا ہو رہا ہے۔ لاٹھی سے مراد صنعتی دوڑ میں مادی آسائشوں کا وہ سہارا بھی ہو سکتا ہے جن کے بغیر انسان ایک قدم بھی نہیں اٹھا سکتا۔ لاٹھی کی آواز کی باقاعدگی موجودہ تہذیب کی میکانکیت اور اکتا دینے والی یکسانیت کو بھی ظاہر کرتی ہے اور وقت کی رفتار اور تسلسل کی مظہر بھی ہے۔ اس کے بعد افسانہ میں سمندر اور برف کا ذکر ہے۔ بپھرا ہوا سمندر مشینی تہذیب کا پھیلاؤ ہو سکتا ہے۔ اس صورت میں برف اس تہذیب کی سرد مہری کی علامت ہوگی۔ سرخ زبان والا سانپ جو انسان کے ذہن سے پھن اٹھا کر نکلتا ہے۔ مرد کے خانگی خوف یا جنس کا استعارہ ہو سکتا ہے، افسانہ نگار نے اس کے فوراً بعد عورت اور بچی کا ذکر کیا ہے جس سے سانپ کی علامت اپنے تمام امکانات کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔ لاٹھی کے سہارے چلنے والے انسان کے معمولات بندھے ہوئے ہیں اور وہ گھڑی کے پنڈولم کی طرح بے بس آگے پیچھے حرکت کرتا رہتا ہے۔ دوسرا اس انسان سے ملنا چاہتا ہے۔ کرے کی حسین چیزوں کو اپنانا چاہتا ہے اور عورت اور بچی کے اپنائیت کے احساس سے سرشار ہونا چاہتا ہے، لیکن کسی بات میں اسے کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور وہ تنہا اور خالی خالی محسوس کرتا ہے۔ یہ پرانی اور نئی تہذیبوں کا ٹکراؤ ہے۔

کاسنے میں ڈھلا ہوا انسان اطمینان سے تمباکو پی رہا ہے، یہ گویا علامت ہے ماضی میں زندہ رہنے کی یا بے حس ہونے کی۔ یعنی اس دور میں فراغت سے وہی ہے جس کا احساس بیدار نہیں یا جو صرف سانس لینے پر قانع ہے۔

اس مقام پر کہانی کے یہ جملے خاصے اہم ہیں:

"ایک بپھرا ہوا سمندر، ایک ریت اڑاتا ہوا صحرا اور ایک برف کا طوفان اور میں اکیلا آدمی! میں کیا کچھ کرلوں گا؟ میں دل ہی دل میں اس چیز کو گالی دیتا ہوں جو یہ سب کچھ سوچتی ہے مگر نظر نہیں آتی اور مجھ نحیف، کمزور بے سہارا کو ... بھٹکاتی پھرتی ہے۔"

جو سب کچھ سوچتی ہے، لیکن نظر نہیں آتی۔ شاید انسان کا ذہن ہے۔ تجربے کی اس منزل پر پہنچنے کے بعد علامتوں کے نظام کے بارے میں اس وضاحت کی ضرورت باقی نہیں رہتی کہ ڈرائنگ روم ہمارا جدید معاشرہ ہے۔ سمندر، میدان اور وادی سے گزر کر آنے والا شخص عہد آفرینش کا انسان ہے۔ اور جس انسان سے اس کی ملاقات، نہیں ہو پاتی وہ وقت ہے

یا صنعتی دور کا بے شخصیت انسان ہے جس کا وجود میکانکیت کی نذر ہو چکا ہے۔ کہانی عہدِ آفرینش کے انسان کی اپنائیت، رفاقت اور معصومیت کے احساس سے شروع ہوتی ہے، صنعتی دور کے اثر سے پیدا ہونے والی ذہنی علاحدگی (ALIENATION) کی مختلف کیفیتوں کو ابھارتی ہے اور اپنائیت کے فقدان کے المیہ کو نقطۂ عروج پر پہنچا کر ختم ہو جاتی ہے۔ عہدِ آفرینش کے انسان کو جو بجائے خود اپنائیت اور رفاقت کی علامت ہے، ڈرائنگ روم یعنی جدید معاشرے سے رخصت ہونا پڑتا ہے تو وہ قالین یعنی دھرتی کو ایک نظر دیکھتا ہے اور اسے اپنی باہوں میں بھر لینے کی کوشش کرتا ہے۔ معاشرہ اس کا اپنا ہے لیکن علاحدگی کے جذبے کی وجہ سے اسے " دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم " کہا ہے۔ آخر میں یہ کہہ کر کہ " اگر کوئی کمزور، نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آ کر لگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں " اس تمنا کا اظہار کیا گیا ہے کہ شاید کبھی اپنائیت کو اپنا کھویا ہوا قالب پھر مل جائے۔

آپ نے دیکھا ایسے افسانوں میں لفظ اکثر و بیشتر ایک سے زیادہ معنی میں استعمال ہوتے ہیں۔ ان میں سب کچھ ایک ہی نظر میں سامنے نہیں آ جاتا۔ جتنا زیادہ سوچیے، کچھ نہ کچھ ظاہر ہوتا ہے اور کچھ نہ کچھ مبہم رہ جاتا ہے۔ ان کے ظاہری ابہام ہیں جو چھپی ہوئی معنویت ہے یا ان کی معنویت پر ابہام کے جو پردے پڑے رہتے ہیں، وہی ان کے لطف و اثر کو بڑھاتے ہیں۔

سریندر پرکاش نے جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ اس کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ وہ بظاہر نہایت سادہ زبان استعمال کرتا ہے جیسے کوئی روانی سے بے تکلف لکھے چلا جاتا ہو، لیکن ہر سطر گہرے غور و فکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی جملوں کے بعد احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔ سریندر پرکاش کے افسانوں کا تانا بانا خواب اور بیداری کے بیچ کی کیفیتوں سے تیار ہوتا ہے۔ اس لیے اکثر چیزیں اپنے روایتی تصور سے ہٹ کر سامنے آتی ہیں اور پڑھنے والا چونک اٹھتا ہے۔ نیم شعوری اور تحت الشعوری کیفیتوں کے امتزاج سے جا بجا تحیر کے چھینٹے بھی ملتے ہیں جو کہانی کی دلچسپی بنائے رکھتے ہیں۔ سریندر پرکاش کے افسانوں میں لفظوں کے لغوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہانِ معنی آباد نظر آتا ہے۔ وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتا ہے۔ اس کی ذہنی پرچھائیاں اجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے حسی اور فکری آتار چڑھاؤ کے ساتھ

سامنے آتا ہے۔ لغوی معنی سے پرے دیکھ سکنے والوں کے لیے سریندر پرکاش کے افسانوں میں داستان کی سی واقعیت ہے اور قصّے کی سی کشش! لیکن وہ لوگ جو رسمی معنی میں ابلاغ کا ماتم کرتے رہتے ہیں، ان کے بارے میں سوائے اس کے اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ انھیں اپنی تخیئلی نارسائی اور کم فہمی کا شکریہ ادا کرنا چاہیے۔

(۳)

آخر میں اس سوال کو لیا جاتا ہے کہ اس قسم کے افسانوں میں جس علاحدگی (ALIENATION) اور تنہائی یا جس ذہنی جستجو یا بے دلی اور بے بسی کا اظہار کیا جاتا ہے، کیا ایسا محض مغرب کی نقالی میں ہے اور ان افسانہ نگاروں کے پاس اپنا کچھ بھی کہنے کو نہیں ہے؟ ایسا اعتراض عموماً ان ادیبوں کی طرف سے کیا جاتا ہے جو اپنی ادبی نظر کو سیاسی نظریے کے تابع کر دینے میں چنداں مضائقہ نہیں سمجھتے اور ادب کے "افادی اور مقصدی" پہلو پر اس کے جمالیاتی پہلو سے کہیں زیادہ زور دیتے ہیں۔ اصلیت یہ ہے کہ ایٹم کی دریافت اور صنعتی تہذیب کی برق رفتار ترقی نے انسان کو ایک ایسے مقام پر پہنچا دیا ہے جہاں وہ خود نہیں جانتا کہ اس کا اگلا قدم کیا ہوگا۔ انسان کا علم اس دور میں اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ وہ خود اپنا جواز پیش کرنے سے قاصر ہے۔ دنیا اس وقت بارود کے ڈھیر پر بیٹھی ہوئی ہے اور عالم انسانیت کا مستقبل ایک کچّے دھاگے سے بندھا ہوا ہے ایسے میں سستی اور بچکانہ قسم کی رجائیت کے کھلونوں سے ادیب خود کو کہاں تک بہلا سکتا ہے۔ وہ لوگ جو روایتی سیمرغ کی طرح از کار رفتہ نظریوں کی ریت میں سر دبائے پڑے ہیں، ان کی بات اور ہے، ورنہ اس دور میں زندگی کی معنویت کی تلاش اور وجود کی غرض وغایت کو سمجھنا باشعور انسان کا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے یہ تلاش یوں تو کم وبیش ہر دور میں جاری رہی ہے، لیکن زندگی کے سوالیہ نشان ہونے کا احساس جیسا موجودہ تہذیب کی حشر سامانی سے عام ہو رہا ہے، اس سے پہلے نہ تھا صنعتی یکسانیت کے اس دور میں فرد اپنی شخصیت کے احساس سے محروم ہو گیا ہے اور اس کے وجود کی معنویت اس کے لیے سب سے بڑا سوالیہ نشان بن گئی ہے۔ موجودہ دور آگہی کے آشوب کا دور ہے! ایسے میں اگر نئی نسل کے بعض ادیب وجودیت کے فلسفے میں دلچسپی لیتے ہیں یا سارتر اور کامو کی تحریروں سے متاثر ہیں تو ایسا تقریباً ساری دنیا میں ہے۔ پچھلے تقریباً ایک سو برسوں سے ہماری تمام ادبی تحریکیں خواہ وہ سرسید تحریک ہو یا ترقی پسند تحریک اپنی ذہنی غذا مغرب سے حاصل

کرتی رہی ہیں۔ رہی یہ بات کہ وجودیت یورپ کے مخصوص حالات کی پیداوار ہے، اس لیے ہندوستان کے ادیبوں کے ہاں اس کا ذکر محض نقالی ہے تو اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ ہے کہ شہری تمدن کی سطح پر دنیا ایک ہو چکی ہے اور جدید انسان کے بعض ذہنی اور فکری مسائل ہر جگہ ایک جیسے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وجودیت کے خیالات یورپ اور امریکہ میں ایک مدت سے عام ہیں لیکن ہندوستان میں ان کا اثر آزادی کے بعد ہی ہونا شروع ہوا ہے۔ وقت کا یہ فاصلہ خاصا اہم ہے۔ نئی شاعری کی طرح علامتی اور تجریدی افسانے میں جو ایک طرح کی یاسیت، شکست خوردگی اور مایوسی کی فضا ملتی ہے اس کا تعلق اتنا وجودیت سے نہیں جتنا ملک کے ان مخصوص حالات سے ہے جنھوں نے وجودیت کے اثرات کے لیے راہ کھول دی ہے۔ نئی نسل کو آزادی کے فوراً بعد خون کے دریا سے گزرنا پڑا تھا۔ وہ تہذیبی قدریں جو ہم کو بے حد عزیز ہیں اور جنھوں نے اردو کو ایک عظیم الشان تہذیبی اور لسانی مفاہمت کی شکل میں پیدا کیا تھا، ہمارے سامنے پارہ پارہ ہونا شروع ہو گئیں۔ اردو زبان کے جائز حقوق آج تک تسلیم نہیں کیے گئے۔ آزادی سے جو توقعات وابستہ کی گئی تھیں اور جو خواب دیکھے گئے تھے، ان میں سے کتنے شرمندۂ تعبیر ہوئے؟ صنعتی طور پر ملک ضرور آگے بڑھا، لیکن اس کے ساتھ ساتھ سکّے کا پھیلاؤ اور گرانی کس طرف لے جا رہی ہے؟ نیز بے روزگاری، فرقہ واریت، ذات، نسل اور برادری کے تفرقے کس فضا کو قائم رکھے ہوئے ہیں۔ نوجوان طبقے میں جو اضطراب ہے، توڑ پھوڑ کا جو رجحان ہے، جو بے چینی ہے، بلا وجہ نہیں۔ لاکھوں عوام فاقہ کشی کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ رشوت، بے ایمانی، بد دیانتی کا بازار گرم ہے۔ منافع خوری اور چور بازاری کے معاملے میں دنیا میں ہم کسی سے پیچھے نہیں۔ قول و فعل اور کردار و گفتار کا تضاد اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ سیاست دیوالیہ ہو رہی ہے۔ جمہوری قدروں کا زوال عام ہے۔ شکست و ریخت، ریاکاری اور مصلحت اندیشی کا دور دورہ ہے۔ اور فرقہ واریت، علاقائیت اور لسانی عصبیت کے عفریت ہر طرف سر اٹھائے کھڑے ہیں۔ یہ ہیں حوصلے اور ہمت کو سرد کر دینے والے وہ حالات جنھوں نے مایوسی، بے اطمینانی اور بے دلی (DISILLUSIONMENT) کی فضا پیدا کر دی ہے اور حساس ادیبوں کا اس سے ذہنی طور پر متاثر ہونا بالکل فطری بات ہے۔

اس میں شک نہیں کہ جٹ کلچر تو کیا، ہندوستانی قصبات ابھی بیل گاڑی کے کلچر سے بھی آگے نہیں بڑھے۔ لیکن دو جنگوں کے اثر اور صنعتی تہذیب کی حشر سامانی سے مایوسی اور یاسیت

کی جو فضا یورپ اور امریکہ میں پیدا ہوئی ہے، اس سے کچھ ملتی جلتی حوصلہ شکن فضا یہاں کے مخصوص حالات کی وجہ سے بھی پیدا ہو گئی ہے۔ آزادی کے بعد ہم بھی یقین کے فقدان اور قدروں کے زوال کی کئی منزلوں سے گزرے ہیں۔ آدرشوں کے آئینے ہمارے ہاں بھی ٹوٹے ہیں۔ نئے ادیب سماج دشمن نہیں، نہ ہی خواہ مخواہ نراجیت کی وکالت کرنا چاہتے ہیں، لیکن وہ خود فریبی کا شکار بھی نہیں اور کاغذ کے پھولوں سے خود کو بہلانا بھی نہیں چاہتے۔ یہ بات بھی خاطر نشان رہنی چاہیے کہ آزادی سے فوراً پہلے کے افادی ادب میں سماجی ترقی کے جو خواب دیکھے اور دکھلائے گئے تھے، ان کے ردعمل کے طور پر بھی نئی نسل کے شاعر اور افسانہ نگار تخلیقی آزادی اور نظریاتی غیر وابستگی پر زور دیتے ہیں۔ وہ سماج دشمن نہیں۔ نہ ہی ایک ترقی پذیر سماج میں ادیب کے رول سے بے خبر ہیں۔ ذات سے بڑھی ہوئی دلچسپی کے باوصف انھوں نے سماجی حالات کا نوٹس بھی لیا ہے، لیکن بنیادی فرق یہ ہے کہ پچھلے ادیبوں کے مقابلے میں ان کا ذہنی سفر سماج سے فرد کی طرف نہیں بلکہ فرد سے سماج کی طرف ہے یعنی باطن سے خارج کی طرف۔ اس لیے ذات کے مسائل اور وجود کی غرض و غایت نسبتاً زیادہ اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ہندوستان کا جمہوری نظام برا یا بھلا ادیب کو تخلیقی آزادی کی اجازت دیتا ہے اور نئے ادیبوں کو یہ آزادی بے حد عزیز ہے۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ نئے ادیب اس آزادی کا غلط استعمال کر رہے ہیں تو ان کو معلوم ہونا چاہیے کہ زندگی کی طرح ادب بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے اور ہر نظریہ اپنے ساتھ تشکیک بھی لاتا ہے اور اختلافات ہی سے ترقی کی نئی راہیں کھلتی ہیں۔ نئے ادیبوں کے بارے میں یہ طے ہے کہ وہ ذہنِ انسانی پر کسی طرح کے جبر کو برداشت نہیں کریں گے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے ادیبوں میں ادعائیت، انتہا پسندی اور تنگ نظری کے خلاف ایک طرح کی بغاوت کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ وہ نظریے کی بیساکھی کے بجائے نظر پر زور دیتے ہیں اور نتیجتاً حقیقت کے آزادانہ تجزیے کا رجحان روز بروز پرورش پا رہا ہے۔ یہ اگر اعلیٰ ادب کی تخلیق میں مدد دے سکے تو یقیناً قابلِ قدر ہو گا۔

(شب خون۔ اگست ۱۹۶۸ء)

وزیر آغا

پاکستان میں اُردو افسانہ

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ علم الحیات کے میدان میں ایک ایسا تجربہ کیا گیا جس نے اہلِ نظر کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیا — یہ تجربہ KIRLIAN PROCESS کے نام سے اب خاصا مشہور ہو چکا ہے۔ اِس تجربے میں درخت کا ایک پتّا لے کر اس کے اوپر والے حصّے کو کاٹ کر الگ رکھ دیا گیا اور باقی پتّے کی ایک نئی سائنسی تیکنک کے مطابق تصویر اتاری گئی۔ جب یہ تصویر "۴ + ۵" کی سفید اور سیاہ فلم پر اتر آئی تو تجربہ کرنے والے یہ دیکھ کر حیران رہ گئے کہ تصویر میں پتّے کے اُس حصّے کا ہیولیٰ بھی موجود تھا جسے ثابت پتّے سے کاٹ کر الگ کر دیا گیا تھا۔ گویا تصویر میں پتّے کے کٹے ہوئے حصّے کا ایک GHOST IMAGE بھی آگیا تھا جو ایک پرچھائیں کی طرح پتّے سے جڑا ہوا تھا اور ثابت پتّے کا منظر پیش کر رہا تھا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے دوسری کا چاند ایک ٹوٹے ہوئے کنگن کی طرح دکھائی دیتا ہے مگر ساتھ ہی پورے کنگن کی ایک مدھم سی پرچھائیں بھی عقب سے جھانکتی ہوئی صاف نظر آتی ہے۔

اگر مجھ سے یہ پوچھا جائے کہ پاکستان کے اُردو افسانے کا بنیادی قضیہ کیا ہے۔ تو میں کہوں گا کہ وہ ایک نفسیاتی KIRLIAN PROCESS کے ذریعے کردار کے اُس حصّے کی بازیافت میں مصروف ہے جو کسی نہ کسی طرح پورے کردار سے کٹ چکا ہے۔ نہ صرف کٹ چکا ہے بلکہ معاشرے کے اجتماعی ذہن سے محو بھی ہو چکا ہے۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ پاکستان کے اُردو افسانے نے کردار کے اس منقطع حصّے کو دریافت کرنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے، مگر اس سلسلے میں جو پیش رفت ہوئی ہے، اس سے ایک ایسی پرچھائیں یقیناً سامنے آگئی ہے جس کے بارے میں یہ امکان ہو سکتا ہے کہ یہ پتّے کا وہی حصّہ ہے جو ثابت

پتّے سے کٹ کر الگ ہو گیا تھا۔ اس نکتے کو گرفت میں لینے کے لیے مجھے چند ساعتوں کے لیے خود کلامی کی اجازت دیجیے۔

بات یہ ہے کہ انیسویں صدی کے وسط تک انسان کی حیثیت ابوالہول کی سی تھی۔ یعنی جسم حیوان کا اور سر انسان کا۔ مگر کسی نہ کسی طرح انسان کا سر اور حیوان کا تن آپس میں جڑے ہوئے تھے اور اس کے نتیجے میں نہ صرف جبلت اور فہم آپس میں متصادم نہیں تھے بلکہ سماجی تقاضوں اور آسمانی احکامات میں بھی کوئی آویزش موجود نہیں تھی۔ زمین اور آسمان میں دو طرفہ آمد و رفت جاری تھی۔ انسان کا شعور اور لاشعور باہم مربوط تھے۔ گویا انسان کی شخصیت ایک بڑی حد تک جڑی ہوئی تھی۔ بہشت سے اُسے دیس نکالا ضرور مل چکا تھا مگر بہشت کی بازیابی ہمہ وقت اس کے پیشِ نظر تھی۔ لہٰذا انقطاع کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ مگر انیسویں صدی کے زوال کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے انکشافات ہوئے کہ انسان (بالخصوص مغرب کے انسان) کے ہاں سالمیت کا احساس پارہ پارہ ہو گیا۔ یکایک اس کے جسم کے حیوانی حصّے نے اس کے انسانی حصّے پر غرّانا شروع کر دیا اور انسانی شخصیت دو نیم ہو کر رہ گئی۔ یعنی ابوالہول کا سر اس کے تن سے جدا ہو گیا۔ سالمیت کے احساس کو مجروح کرنے میں سب سے بڑا ہاتھ ڈارون اور سپنسر کی ان تحقیقات کا تھا جن کے مطابق انسان بہشت سے دیس نکالا پانے والی کوئی غیر ارضی مخلوق نہیں تھا، بلکہ حیوان ہی کی ایک ترقی یافتہ صورت تھا۔ یہ گویا انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کے تصوّر پر ایک کاری ضرب تھی۔ علاوہ ازیں اس سے انسان کی وہ دنیا منہدم ہو گئی جس میں زمین آسمان ہی کی توسیع تھی۔ واقعہ یہ ہے کہ انسان کی ذات میں نمودار ہونے والی یہ آویزش ہی اس کے نفسیاتی کرب کا باعث تھی۔ انسان محسوس کر رہا تھا کہ وہ اندر سے ٹوٹ گیا ہے، دو حصوں میں تقسیم ہو گیا ہے اور دونوں حصّے ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہیں۔ انیسویں صدی اور اس کے بعد بیسویں صدی میں نفسیات کا عروج انسان کے اس بہت بڑے کامپلکس کو دور کرنے کے اقدامات ہی کا نتیجہ تھا۔ غور کیجیے کہ نفسیات کی ساری تھیوریاں دراصل THEORIES OF PERSONALITY ہیں یعنی سر بریدہ شخصیت کو جوڑنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فرائڈ نے اپنے انداز میں شعور اور لاشعور میں آمد و رفت کو بحال کرنے کی کوشش کی اور ینگ نے اپنے انداز میں۔ فرائڈ نے کہا کہ انسان کے

کرب کا باعث یہ ہے کہ اس نے اپنی نازیبا خواہشات کو لاشعور میں دھکیل کر اُسے ایک گٹڑ میں تبدیل کر دیا ہے۔ لازم ہے کہ اسے اپنی اس حرکت کا ادراک ہو تا کہ اس کی شخصیت جُڑ جائے اور ینگ نے کہا کہ انسانی کرب کا باعث یہ ہے کہ اس کا شعور اپنے اس اجتماعی لاشعور سے کٹ چکا ہے جو پوری انسانی ثقافت کا گہوارہ ہے۔ جب تک وہ اپنے اجتماعی لاشعور سے کسب فیض نہ کرے اس کی شخصیت دونیم ہی رہے گی۔ یعنی انسانی شخصیت اس وقت جڑے گی جب انسان کے شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور میں مفاہمت پیدا ہو جائے گی۔

اس پس منظر میں دیکھا جائے تو آج کے دور کا سب سے بڑا المیہ یہ قرار پاتا ہے کہ انسان کو نہ صرف اپنی ذات کے دونیم ہو جانے کا شدید احساس ہے بلکہ وہ اس کرب میں بھی مبتلا ہے کہ اسے اپنی ذات کے منقطع حصّے کے خدّوخال یاد نہیں رہے۔ یعنی اسے یہ تو پتہ ہے کہ اس نے کوئی شے گم کر دی ہے مگر یہ معلوم نہیں کہ وہ کیا شے تھی جس سے وہ محروم ہو گیا ہے۔ قدیم یونان کے فلسفی کہا کرتے تھے کہ کرسی سے کرسی کا خیال زیادہ اہم ہے کیونکہ کرسی تو ختم ہو سکتی ہے اور اس کی جگہ ایک اور کرسی لے سکتی ہے لیکن اگر کرسی کا خیال ہی باقی نہ رہے تو پھر نئی کرسی کیسے بن سکتی ہے۔ مراد یہ کہ خیال اس سانچے کی طرح ہے جس کے مطابق تمام حقیقی اشیا بنائی گئی ہیں۔ اگر سانچہ ذہن سے محو ہو گیا تو تخلیق کا سارا عمل مفلوج ہو جائے گا۔ آج کے انسان کا المیہ یہ بھی ہے کہ اُسے اپنی ذات کے غائب حصّے کا سانچہ نہیں مل رہا۔ مگر مشہور نیورولوجسٹ ولڈر پن فیلڈ کی تحقیقات نے ثابت کیا ہے کہ انسانی دماغ میں تجربات کے بصری ٹیپ ریکارڈ ہمہ وقت موجود رہتے ہیں اور اُن کی مکمل بازیافت ممکن ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر کوئی وجہ نہیں کہ ذات یا شخصیت کے غائب حصّے کی بازیافت نہ ہو سکے۔ پاکستان کے اردو افسانے کا سب سے اہم کارنامہ یہی ہے کہ اس نے کردار کے حوالے سے ذات کے اس کٹے ہوئے حصّے کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو مادی زندگی میں تو نظروں سے اوجھل ہو گیا ہے مگر جس کا EIDETIC IMAGE انسانی دماغ میں بدستور موجود ہے۔ اور تخلیقی عمل کے دوران صفحۂ قرطاس پر بہ آسانی منتقل ہو سکتا ہے۔

کردار کے کٹے یا بچھڑے ہوئے حصّے کی تلاش پاکستان کے وجود میں آنے کے

فوراً بعد شروع ہوئی۔ اور پھر تبدریج کئی مدارج میں سے گزرتی چلی گئی۔ بے شک مثالی نمونوں یعنی TYPES کے جمِ غفیر میں کرداروں کو نشان زد کرنے کی روش ۱۹۴۷ء سے پہلے کے اردو افسانہ میں نمودار ہو چکی تھی۔ اور اس سلسلے میں متعدد ایسے کردار سامنے آچکے تھے جن کا تذکرہ آج بھی اکثر و بیشتر ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً پریم چند کا کردار گردھاری مل یا منشی دھر یا پھر کفن کے کردار، علی عباس حسینی کا بھو، منٹو کے کردار سوگندھی اور سلطانہ، راجندر سنگھ بیدی کا کردار شمّی (گرم کوٹ)، ممتاز مفتی کا کردار "آپا" اور عصمت چغتائی، غلام عباس اور حسن عسکری کے کچھ افسانوں کے بنیادی کردار —— تاہم بحیثیت مجموعی اس دور میں کردار کے بجائے مثالی نمونے کو اہمیت ملی تھی۔ بالخصوص تقسیم سے پہلے کے کرشن چندر کے ہاں بھرپور کرداروں کی پیشکش کے بجائے گرنھی، لالہ، پٹواری، چنگی محرر، کسان، فلاسفر یا مصوّر اُبھرے ہوئے دکھائی دیتے تھے اور یہ سب بنیادی طور پر مثالی نمونے ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھا جائے تو تقسیم کے فوراً بعد پاکستان کے اُردو افسانے میں مثالی نمونے کی ہموار سطح سے اوپر اٹھ کر کردار کے نشیب و فراز کا جائزہ لینے کا رجحان ایک قابل ذکر واقعہ دکھائی دیتا ہے اور اس انسان کی بازیافت کی کہانی ہے جو ذات کے چاہِ بابل میں گرا پڑا تھا اور بینائی سے محروم آنکھیں اُسے اپنی پلکوں سے ٹٹول رہی تھیں۔

میں نے اپنے متعدد مضامین میں اس واقعے کی توجیہات پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً میں نے لکھا ہے کہ برصغیر کی تقسیم نے لاکھوں افراد کو ایک تہذیبی اور معاشرتی نیند سے جھنجھوڑ کر بیدار کیا۔ اور وہ اپنے ماحول کو یوں دیکھنے لگے جیسے اسے پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ پاکستان میں اس صورتِ حال نے اُردو افسانے پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔ مثلاً پہلی بار "ارض" کو قریب سے "محسوس" کرنے کا میلان ابھرا جس کے نتیجے میں قریبی اشیا اور مظاہر —— درخت، پرندے، شہر، پہاڑ، دریا نیز زمین اور اس کے اثمار، موسم اور اس کی چیرہ دستیاں —— یہ سب افسانہ نگار کے تجربے میں سمٹ آئے۔ موجود کو جسم کی سطح پر محسوس کرنے کا یہی میلان کردار نگاری کے رجحان پر منتج ہوا۔ دوسری بات یہ ہے کہ تقسیم کے باعث لاکھوں افراد نے نقلِ مکانی کی اور سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گزرا جس کے باعث فرد کی ٹھہری ہوئی زندگی میں تلاطم آیا اور اسے ایک ایسے ماحول سے باہر آکر جہاں وہ صدیوں سے رہ رہا تھا،

ایک ایسی نئی اور نامانوس صورت حال سے نبرد آزما ہونا پڑا جس میں کردار کا ذرہ بکتر ہی اُس کا تحفظ کر سکتا تھا۔ تیسری بات یہ ہے کہ تقسیم نے دیواریں اور حد بندیاں قائم کیں اور لکیر کے دونوں جانب ماحول سمٹ کر رہ گیا۔ شہروں کی آبادی میں یکلخت اضافہ ہوا اور جائے کم است و مردماں بسیار کے تحت تصادم اور ٹکراؤ زیادہ ہو گیا۔ جس طرح کوئی شخص چھت سے اتر کر کمرے میں آجائے تو اس کی نظریں اونچی اونچی دیواروں کو پار نہیں کر سکتیں اور اس لیے وہ دور کے بجائے قریبی اشیا پر مرتکز ہو جاتی ہیں، بالکل اسی طرح جب تقسیم کے باعث دیواریں قائم ہوئیں اور ماحول سمٹا تو لامحالہ افسانہ نگار نے معاشرے کے وسیع مدّ و جزر کے بجائے قریبی ماحول پر ایک نظر ڈالی اور یوں اسے وہ لاتعداد کردار دکھائی دیے جو بصورت دیگر اس کی نظروں سے اوجھل رہتے۔

مگر پاکستان کے اُردو افسانے میں کردار کو اہمیت دینے کی اصل وجہ شاید یہ تھی کہ افسانہ نگار ایک ایسے ثابت و سالم کردار کی تلاش میں تھا جو فسادات کے ملبے میں اُسے کہیں نظر نہیں آرہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ برصغیر کا باسی جو صدیوں کے تہذیبی عمل کی پیداوار تھا، فسادات میں ابھرنے والی بربریت کے ہاتھوں دو نیم ہو گیا تھا۔ فسادات نے نہ صرف جسمانی سطح پر انسان کی قطع و برید کی تھی بلکہ اُس کی شخصیت کو بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دیا تھا۔ افسانہ نگار ان ٹوٹے پھوٹے ہوئے اپاہج کرداروں کی دنیا میں ثابت کرداروں کی تلاش کر رہا تھا۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ وہ شخصیت کے ٹوٹے اور بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو جمع کر کے اور پھر انھیں جوڑ کر ثابت کرداروں کو تخلیق کرنے کا خواہاں تھا بعینہٖ جیسے آئسس نے اوسائرس کے جسم کے حصّوں کو اکٹھا کر کے اُسے دوبارہ ثابت و سالم کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں پاکستان کے وجود میں آنے کے فوراً بعد فرد کی شخصیت کے اُس حصّے کی تلاش شروع ہوئی جو وحشت اور بربریت کے پہلے ہی وار میں کٹ کر الگ جا پڑا تھا اور اب نظر نہیں آرہا تھا۔ یہ تلاش پاکستان کی اردو شاعری میں بھی موجود ہے۔ لیکن افسانے میں بالخصوص اس نے خود کو بہت نمایاں کیا ہے تاہم پاکستان کے اُردو افسانے کے ابتدائی دَور میں کردار کے غائب حصّوں کو بُوجھنے کی کوشش کا عام انداز وہی تھا جو کراس ورڈ معمّے کا ہوتا ہے۔ یعنی خالی خانوں میں باری باری مختلف حروف رکھ کر دیکھا جائے کہ کیا موزوں لفظ وجود میں آگیا ہے؟ یہ گویا تلاش کی بالائی سطح تھی۔ اس کے بعد ایسے افسانے

سامنے آئے جن میں افسانہ نگار نے ایک ماہر سرجن کی طرح کٹے ہوئے عضو کو جسم پر گرافٹ کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً منٹو کا کردار ٹوبہ ٹیک سنگھ جو ہر چند کہ پاگل ہے لیکن NO MAN'S LAND میں کھڑے ہو کر مجہول تہذیب کے جملہ بلند بانگ نعروں اور مظاہروں کو خندۂ استہزا میں اڑا دیتا ہے۔ اور قاری کو احساس دلاتا ہے کہ کردار کے منقطع حصے اخلاقی سطح پر جڑ جانے کی کوشش میں ہیں۔ اسی طرح احمد ندیم قاسمی کا پرمیشر سنگھ، اشفاق احمد کا داؤجی (گڈریا)، اور امجد الطاف کا کردار اللہ بخش (چونے کی کلھیا) اخلاقی سطح کے غدر میں ایک مرتب اور منظم کردار کی سطح پر پہنچنے کی کوشش کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں —— ایک ایسا کردار جو افسانہ نگار کے تہذیبی معیار پر پورا اترے، یعنی جس کی ساری پسلیاں سلامت ہوں مگر تہذیبی معیار محض بربریت کے منہا ہو جانے کا نام نہیں۔ اس کا ایک پہلو اثباتِ ذات کا مظاہرہ بھی ہے جس کے تحت ایسے کرداروں کی تلاش ہوتی ہے جو "انسان" کے تصور کی تکمیل کریں۔ پاکستان کے اردو افسانے میں افقی یعنی HORIZONTAL سطح پر کردار کے منقطع حصوں کو جوڑنے کا یہ رجحان متعدد افسانہ نگاروں کے ہاں ابھرا۔ اس سلسلے میں مرزا ادیب کا کردار مائی پھاتاں، رحمٰن مذنب کا نوچندی، آغا بابر کا سبز پوش، غلام الثقلین نقوی کے افسانے "جلی مٹی کی خوشبو" کا "وہ"، جمیلہ ہاشمی کے کردار بابا اور تارا، فرخندہ لودھی کا کردار ڈیگما (شرابی)، مستنصر حسین تارڑ کی فاختہ اور اپاہج وینس اور ان کے علاوہ انور سجاد، صلاح الدین اکبر، خدیجہ مستور، عرش صدیقی، سائرہ ہاشمی، منیر احمد شیخ، محمد منشا یاد، یونس جاوید، شمس نغمان، مسعود اشعر اور مرزا حامد بیگ کے متعدد کرداروں کو پیش کیا جاسکتا ہے، جو اپنی تکمیل کے خواہاں ہیں اور افسانہ نگار کی اس طلب کو عریاں کرتے ہیں کہ کردار کے مختلف اور متصادم حصوں میں افہام و تفہیم کا عمل جاری ہو جائے۔

مگر کردار یا شخصیت کے غائب حصے کی تلاش افقی سطح ہی پر نہیں، عمودی سطح پر بھی ہوئی۔ عمودی سطح کی یہ تلاش دراصل جڑوں کی تلاش کا مسئلہ تھا۔ افسانہ نگاری قطعاً غیر شعوری طور پر کردار یا شخصیت کی ان جڑوں کی بازیابی میں مصروف تھا۔ جو زیرِ سطح وقت کے اندر اتری ہوئی تھیں۔ افقی سطح پر تو کردار کی تکمیل کا مسئلہ زیادہ سے زیادہ اخلاقی یا معاشی نظم و ضبط کو بحال کرنے یا پھر ایک طرح کے بھرت ملاپ کا نظارہ کرنے کا عمل تھا تاکہ شخصیت کے دونوں حصوں میں فراق اور دوری کی صورت باقی نہ رہے۔ مگر عمودی یعنی

سطح پر کردار کی تکمیل سفر شب (NIGHT JOURNEY) کے بغیر ممکن نہیں VERTICAL
تھی اور رمزاً یہ سفر اسطوری نوعیت کا تھا جس میں انسان ہمیشہ سے مبتلا رہا ہے تاکہ باہر
کے جہان کو اپنے اندر کے جہان سے منسلک کر سکے۔ پاکستان کے اردو افسانے میں ذات
کے اندر سفر کرنے اور یوسف گم گشتہ کو تلاش کرنے کا عمل بہت نمایاں رہا ہے۔ اور اصلاً
کردار کے غائب حصے کی جھلک پانے ہی کا وہ عمل ہے جسے میں نے ایک نفسیاتی
KIRLIAN PROCESS کہا ہے۔ اس سلسلے میں کچھ نام بہت نمایاں ہوئے مثلاً
قرۃ العین حیدر جس نے ماضی کے اندر غوّاصی کی، انتظار حسین جس نے انسان کے باطن میں
ہمہ وقت موجود اسطوری فضا میں غوطہ لگایا، رشید امجد جس نے "سمندر، قطرہ، سمندر" میں
اور غلام حسین نقوی جس نے "وہ" اور "سائبان والے دن کا عذاب" میں ثقافتی جڑوں
کی تلاش کی، ذوالفقار احمد تابش جس نے "جزیرہ" میں اپنی ذات کے مخفی حصے سے ہم کلام
ہونے کا منظر دکھایا —— اور پھر مشتاق قمر، احمد ہمیش، خالدہ اصغر، اعجاز راہی،
احمد داؤد، نجم الحسن رضوی، نگہت مرزا، سمیع آہوجہ، مظہر الاسلام اور متعدد دوسرے
افسانہ نگار —— یہ سب کردار کے اس غائب حصے کی تلاش میں تھے جو مکان کے بُعد
کے بجائے زمان کے بُعد میں کہیں موجود تھا مگر جس کے خدّوخال اذہان سے محو ہو چکے
تھے۔ ان افسانہ نگاروں کو اس بات کا شدّت سے احساس تھا کہ تکمیلِ ذات کا عمل افقی
سطح کے بجائے عمودی سطح پر کامیاب ہو گا۔ لہٰذا ان کا مثالی کردار محض معاشی ہمہ اوست
کی علامت نہیں تھا۔ بلکہ "ایک ثقافتی کُل" کا سمبل تھا۔

بات کو سمیٹتے ہوئے مجھے یہ کہنا ہے کہ پاکستان کے اُردو افسانے کا پہلا دورہ وہ ہے
جس میں افسانہ نگار نے ٹوٹے پھوٹے ہوئے کرداروں کے اعضا سے ثابت کردار مرتب
کرنے کی کوشش کی۔ دوسرے دور میں افسانہ نگار کو محسوس ہوا کہ محض جسمانی یا معاشی
سطح کی سالمیت ایک سطحی بات ہے۔ کردار صرف اُس وقت سالمیت کا دعویٰ کر سکتا
ہے جب وہ اپنے اس ہم زاد سے ہم کلام ہو جو ایک اجتماعی روحانی بحران کے باعث اس
کی ذات سے کٹ کر گم ہو گیا تھا۔ اس سلسلے میں بعض افسانہ نگاروں کو اس بات کا گمان
ہوا کہ یہ ہم زاد، ذات کے برّ اعظم سے کٹا ہوا ایک جزیرہ ہے جو باہر کی دنیا میں کہیں نہ
کہیں ضرور موجود ہے۔ ایسے افسانہ نگاروں کے ہاں نوسٹلجیا واضح طور پر ابھرا ہوا دکھائی

دیتا ہے۔ دوسرے افسانہ نگاروں کو محسوس ہوا کہ ہم زاد خود ذات کے بطون میں کہیں چھپا بیٹھا ہے اور وہیں سے اس کی بازیابی ممکن ہے۔ چنانچہ جب انھوں نے اپنی ہی ذات کے مکمل رُخ کا نظارا کرنے کے لیے اپنے اندر جھانکا تو گویا پوری ثقافت کے بطون میں اترنے کا منظر دکھایا۔ واضح رہے کہ ثقافت درخت کی طرح ہے کہ نہ صرف اس کی جڑیں زمین میں اتری ہوتی ہیں بلکہ وہ درخت ہی کی طرح خود کو REGENERATE کرسکتی ہے یعنی اگر اس کی کوئی شاخ ٹوٹ جائے تو اس مقام سے جہاں سے شاخ ٹوٹی تھی، ایک نئی شاخ پھوٹ نکلتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ دوبارہ پھوٹنے سے پہلے یہ شاخ کہاں تھی؟ــــ ظاہر ہے کہ درخت کے وجود کے اندر تھی اور وہیں اس کے ہیولے کو دیکھا جا سکتا ہے۔ پاکستان کے اُردو افسانے میں ثقافتی تناظر اور اس کی زرخیز علامتوں کو پیش کرنے کا عمل اصلاً ثقافت کے بدن سے ایک نئی شاخ اگانے کا عمل ہے تاکہ درخت کی تکمیل ہوسکے۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ نئی شاخ اُگ آئی ہے۔ کیونکہ اس کے لیے طویل عرصہ درکار ہے۔ البتہ اس شاخ کے ہیولے کو گرفت میں لینے کا جو منظر ابھرا ہے وہ ہم سب کے سامنے ہے۔ پاکستان کے اُردو افسانے میں پرچھائیں کی نمود کو نفسیات کے SHADOW اور مردِ دانا WISE OLD MAN کے حوالے سے بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن اگر اس پرچھائیں کو ذات کے غائب حصّے کے GHOST IMAGE کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش ہو تو پھر اس بات کا انکشاف ہوگا کہ پاکستان کا اردو افسانہ ایک تجریدی علامتی فضا میں اس ہیولے کو پکڑنے کی کوشش میں ہے جو بیک وقت انسان کی ذات کا غائب حصّہ بھی ہے اور اس کی ثقافت کے درخت سے پھوٹنے والی شاخِ زرّیں بھی!

احمد ہمیش

پاکستان میں ۷۰ء کے بعد کی نئی اردو کہانی

دراصل، سب سے بڑی اور پُراَسرار سچائی تو کہانی کا ہونا ہے۔ کہانی ہے تو ہم ہیں۔ ہم پیدا ہوتے یا ہم مرجائیں گے۔ ہماری موجودگی یا ہمارے اَنت کے قبیلے میں شامل ہماری پہچان، لباس، غذا، بھوک، اشتہا، مٹی، آبادی، گھر، ملک، معاشرہ، قوم، تہذیب، نیکی و بدی، محبت و نفرت، دُکھ سُکھ، یہاں تک کہ ہمارا گیان اَگیان ——— سب کہانی ہے۔ ہم نے جو نہیں دیکھا وہ بھی کہانی ہے۔ ہم نے جو دیکھا، وہ بھی کہانی ہے۔ ہم جو دیکھ رہے ہیں، وہ بھی کہانی ہے۔ ہم جو نہیں دیکھیں گے، وہ بھی کہانی ہے۔ غرض کہ کسی صورت، کسی حالت، کسی جگہ، یہاں تک کہ کسی نکتے پر بھی کہانی سے مفر نہیں۔ بلکہ میں تو اسے بھی ایک اہم تمثیلی کہانی کا حصّہ سمجھتا ہوں کہ "جدید حسیّت" کی اصطلاح کا استعمال ۱۹۶۰ء سے پہلے محمد حسن عسکری نے پاکستانی ادب کی توسیع کے سیاق و سباق میں کیا۔ بعد میں اس کی مختلف جہتیں، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور محمود ہاشمی کے تنقیدی تجزیوں کا غیر معمولی حصّہ بن گئیں ——— اب یہی جدید حسیّت موجودہ پاکستانی افسانوی ادب میں مزید نئے رجحانات کی بنیاد بن گئی ہے۔ اب اسے اعتبارِ صداقت حاصل ہے۔ مگر یہ شاندار تبدیلی اچانک رُونما نہیں ہوئی۔ اس کے پس منظر میں ایک المناک تفصیل ہے، جسے محض ایک مضمون میں بیان کرنا ناممکن ہے۔ ہاں، مختصر طور پر یہاں یہ ذکر کرنا ضروری ہے کہ ۷۱ -- ۷۰ سے ۱۹۷۶ تک کا عرصہ پاکستان کی ثقافت پہ بہت گراں گزرا ہے۔ بدترین سماجی خلفشار میں ذہنی تحفظات کی شدید تباہی ہوئی۔ اُردو کے ادیبوں کی سماجی حق تلفی کی گئی۔ کھوکھلے معاشی نعروں کی گرم بازاری میں تخلیقی ادب کی آواز دب گئی۔ اس کے بجائے سِفلی تفریحات بہم پہنچانے والے ڈائجسٹوں، زرد اور بلو جرنلزم کو پروجیکٹ کرنے والے نام نہاد سوشل رسائل ڈھیروں کے حساب سے شائع ہونے لگے۔

بلکہ سب سے زیادہ نقصان جنوئن اُردو کہانی کاروں کو پہنچا۔ ایک مشکل یہ تھی کہ ۶۰ء کی نسل کے کچھ پاکستانی افسانہ نگار جنھیں جدید حسیّت سے زیادہ جدید فارم پرستی کا کریڈٹ لینے کی طلب تھی، وہ بدقسمتی سے نری داخلیت کو ہی سب کچھ سمجھ بیٹھے۔ یہ نری داخلیت، دوسری جنگِ عظیم کے دوران کے ریٹائرڈ مغربی رجحانات کو ری پروڈیوس REPRODUCE کرنے پہ ہی اکتفا کر بیٹھی تھی۔ ایک طرح سے اس کا کانٹریکٹ انور سجّاد نے لے رکھا تھا۔ لے دے کے ضمیرالدین احمد، محمد عمر میمن اور خالدہ اصغر (حسین)، کے ہاں او ریجنل کرافٹنگ کا رویّہ تھا۔ مگر مجموعی طور پہ صورتِ حال یہ ہوئی کہ ان میں سے کوئی بھی عام قاری تو کجا منتخب قاری تک بھی ۶۶-۱۹۶۵ء تک نہ پہنچ سکا۔ ہاں اس عرصے میں انتظار حسین کی کہانیوں کی کچھ اساطیری علامتیں منتخب قاری تک پہنچیں۔ اسی درمیان احمد ہمیش کو اپنی آپ بیتی کے موہ میں ایک طرح کی نئی حقیقت پسندی کا سِرا ملا مگر "مکھی" جیسی کہانی پڑھنے والا منتخب قاری بھارت اور امریکہ میں تو تھا مگر پاکستان میں نہیں تھا۔

اگر دیکھا جائے تو ۶۹ء سے ۷۶ء تک کا عرصہ اُردو افسانوی ادب کے خلاف ایک ناقابلِ برداشت گیپ تھا۔ اس گیپ کو پُر کرنے کے لیے اس کے سوا کوئی صورت نہیں تھی کہ کوئی غیر معمولی تبدیلی رُونما ہو۔ لہٰذا تبدیلی ہوئی۔ پھر تین سال گزر گئے۔ ۱۹۸۰ء میں جب مجھے "پاکستان میں ۷۰ء کے بعد کی نئی اُردو کہانی" عنوان سے مضمون لکھنے کا فریضہ سونپا گیا تو اس کے ساتھ ہی میرے دھیان میں دُنیا میں لکھی گئی وہ تمام کہانیاں آگئیں، جن میں آدمی کی لازمی مسرّتوں کے چھن جانے، گھر، معاشرہ، علاقہ و مُلک سے جُدا ہونے کا بیانیہ یا موضوعاتی بیانیہ ملتا ہے۔ ۷۱-۷۰ء کے عرصے میں مشرقی پاکستان کا انقطاع ہوا۔ غور کیا جائے تو یہ دوسری جنگِ عظیم سے زیادہ المناک واقعہ تھا۔ "موبی ڈِک"[1] والے کیپٹن اہاب نے تو صرف اپنی ایک ٹانگ کے ضائع ہونے کے ردِّعمل میں سمندر کھنگال ڈالا۔ مگر پاکستان، جس کا الگ بھگ نصف حصّہ، اس سے منقطع ہو گیا، پھر بھی اس نے خدا کی مرضی کو مقدّم جانا۔ منطقی طور پہ خدا انسان کو مخصوص حدود میں اختیار دیتا ہے۔ اب یہ انسان پہ منحصر ہے کہ وہ خدا کی طرف سے ملے ہوئے اختیار سے کس حد تک اور کیا کام لے! کیپٹن اہاب نے مخصوص و مقررہ

---

[1] ہرمن ملیول کے ناول "موبی ڈِک" سے۔

حدود کو پھلانگ کر خود سمیت جہاز اور جہاز کے عملے کو سمندر میں غرق کر دیا۔ یہ تقدیر کے جبر کے مغربی شیطانی تصوّر کا غلبہ تھا۔ مگر تقدیر کے رحمانی تصوّر میں وقتی و عارضی پسپائی، غارت گری اور زوال کو حتمی مان کر ساکن STILL ہو جانے کی گنجائش نہیں۔ رحمانی تصوّر تو حیرت اور تنوّع کا محرک ہے۔ یہاں یہ ذکر ضروری ہے کہ میں نے "عصرِ حاضر کی بہترین کہانیاں جلد اوّل" کے انتخاب میں شامل اپنے پیش لفظ میں ہرمن ہیس کے ناول "اسٹیفن وولف" کی ایک اصطلاح "INDEPENDENT-RELIGIOUS" اور پال کلی کی آرٹ سے متعلق "LET THE LINE GO FOR A WALK" کی تھیوری کا حوالہ رحمانی تصوّر کی توضیح کے طور پر درج کیا ہے۔ خاص کر پال کلی کی تھیوری سے یہ مراد ہے کہ اگر لائن کو آزاد چھوڑ دیا جائے تو وہ ابدیت سے جا ملتی ہے۔ اس طرح "لائن" اگر کسی ملک کا روحانی راستہ ہے تو اس کی خود مختاری اور آزادی کا قائم رہنا ہی اس کی ابدیت ہے۔ سو بین الاقوامی ضمیر پر یہ حقیقت واضح ہے کہ ۷۱۔۱۹۷۰ کے بعد کے چند برسوں میں ہی نظریہ پاکستان کی کہانی کس نقطۂ عروج کو پہنچی!۔۔۔ جی ہاں، یہ وہ وقت تھا جب پاکستان میں رہنے والے ہر فرد کو اپنی ذاتی اور قومی استحکام کی بہ یک وقت ضرورت تھی۔ اپنی انفرادی و اجتماعی پہچان کا مطالبہ پہلے سے بھی کہیں زیادہ بڑھ گیا تھا۔ اور اسی عرصے میں اُردو زبان میں لکھنے والے بیشتر پاکستانی ادیبوں نے اپنے علیحدہ قومی تشخص اور علیحدہ تہذیبی کردار کی پہچان کا شدید مطالبہ کیا۔ اس مطالبے میں اُردو زبان کا تحفظ بنیادی تھا۔ ظاہر ہے، زبان کے تحفظ کے بغیر اس میں لکھی جانے والی تحریروں کو اعتبارِ صداقت کیونکر حاصل ہوتا۔ یہاں ایک بات قابلِ ذکر ہے کہ کسی بھی زبان کے ادب میں مختلف اصناف کے مقابلے میں کہانی کی صنف نے معروضی محرّکات اور اسباب کی فراہمی اور انھیں بڑے پیمانے پر نمایاں کرنے میں بڑا مقتدر رول ادا کیا ہے۔ لہٰذا ۷۶۔۱۹۷۰ء کے عرصے میں جب کور ذوقی کی طغیانی آئی ہوئی تھی۔۔۔ ایسے میں کشتیوں کا پل بنانے کے مترادف پاکستان میں چند اہم کہانیاں لکھی گئیں۔ انتظار حسین نے "شہرِ افسوس" اور اس قبیل کی کئی کہانیاں لکھیں۔ تب کہا گیا کہ انتظار حسین خود کو دہرا رہے ہیں۔ وہ نیم کے پیڑ اور اس کے قرب و جوار کے ناسٹلجیائی کھنڈروں سے کسی طرح نکل ہی نہیں رہے ہیں۔ ان کا مسئلہ بس ہجرت کا رونا ہے۔ وہ رجعت پسند ہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ اس کے باوجود انتظار حسین کی کہانیوں کے حق میں برصغیر

پاک و ہند میں منتخب قاری کی تعداد بڑھی۔ دراصل انتظار حسین نے نری داخلیت کے چکر ویوہ سے نکل کر راست اُن دکھوں سے ناطہ جوڑا، جو لوگوں کے اندر سے عرصے سے موجود باہر نکلنے کے لیے کلبلا رہے تھے۔ بعض اندر کے دکھوں کی نوعیت ایسی ہوتی ہے، جن کے لیے "شہرِ افسوس" جیسی ہی کہانیاں لکھی جا سکتی ہیں۔ معاملہ یہ تھا کہ ان سے درپردہ یہ شکایت کی جا رہی تھی کہ وہ گئے گزرے دکھوں سے لاتعلق کیوں نہیں ہو جاتے؟ ایسے مسائل کو کیوں نہیں قبول کرتے جو مقامی لابیوں کے فیشن پسند اور عاجلانہ مطالبوں سے ساخت کیے جاتے ہیں۔ اسی بنا پر انور سجّاد کا موقف انتظار حسین سے مختلف رہا۔ انور سجّاد نے نری داخلیت کو نہیں چھوڑا۔ بلکہ اسے بائیں بازو کی کسی پوشیدہ ادبی اسٹیٹجی سے خلط ملط کر کے پہلے سے بھی زیادہ "مشکوک مرکبیت" کی شکل دے دی۔ ہاں، اس مشکوک مرکبیت میں افعال وصفات کا جبری انقطاع تو بہت پہلے ہو چکا تھا۔ مزید اس میں ڈائیلاگ ڈرافٹنگ کی ترشی ہوئی چمکدار مگر ایک طرح کی مقلّد بلکہ متحجّر[1] (FOSSILIZED) مہارت شامل ہو گئی۔ یہی انور سجّاد کی کرافٹ مین شپ تھی۔ جس کے بنا پر انھیں شمس الرحمٰن فاروقی نے "نئے افسانے کا معمارِ اعظم" کا خطاب دیا اور باقر مہدی نے انھیں بلراج مین را کے مقابلے میں سوفسٹیکیٹڈ قرار دیا۔ جب کہ مین را نے اپنی کسی کہانی میں بھی استعارہ بنانے کی کوشش میں متحجّر مہارت سے کام نہیں لیا۔ انور سجّاد کی متحجّر مہارت میں ماجرائیت کا دُور دُور تک گزر نہ تھا۔ ماجرائیت جو سریندر پرکاش کی کہانیوں کی تکنیکی مہارت کا وصف ہے یا بڑے پیمانے پر انتظار حسین کی کہانیوں کی آتما ہے۔ انور سجّاد نے ماجرائیت سے انحراف کی فیشن میں ۷۰-۷۱ کے عرصے میں "کارڈیک دمہ" اور "گینگرین" کی تصنیف کی۔ ایک طرح سے انھوں نے اپنی دانست میں مرض کے تکنیکی سبب کو معروضی حقیقتوں سے جبری طور پر ملوّث کرنے کی کوشش کی مگر مرض استعارہ نہ بن سکا۔ اس کے برعکس رشید امجد نے صرف ایک کہانی "ڈوبتی پہچان" ملکی معاشرہ کی ہولناک بے چہرگی کے احساس سے لکھی۔ اس کہانی میں رشید امجد کی فردیت کی پہچان بظاہر

۱۔ اسد محمد خاں کی ایک کہانی "اکٹوپس" میں چاندنی میں چمکتی ہوئی لہروں کو متحجّر (FOSSILIZED) ظاہر کیا گیا ہے۔ لہر جو ایک متحرک چیز ہے، جب وہ حرکت سے بالکل عاری متحجّر ہو جائے تو یہ ایک طرح سے وجود کو مٹا کر انتہائی دہشت کا احساس دلاتی ہے۔

ملک و قوم سے مشروط ہے۔ اس لیے وہ اس کہانی میں ماں کے رشتے کو علامتی حیثیت دیتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے کہ ماں (معرضِ وجود میں آنے کے ئیے کے آدرشوں کے باوجود) انفرادی و اجتماعی کردار سے محرومی کے سبب عرصہ ہوا مرچکی ہے۔ یہ کہانی اپنی قدرِ اظہار کے اعتبار سے منتخب قاری کے قلب کو چھوتی ضرور ہے۔ جب کہ رشید امجد کی بہت سی کہانیاں صفات زدہ مکالماتی شاعرانہ نثر کی بنا پر بے اثر ہیں۔ اس قسم کی نثر میں تجریدی لیپ پوت کے سہارے بیان کے عجز کو چھپانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ کچھ کہا نہیں جاسکتا۔ ہر چند کہ پنڈی گروپ کے کئی افسانہ نگاروں مظہر الاسلام، احمد داؤد، منشا یاد، مرزا حامد بیگ اور رحمٰن شاہ عزیز کی کہانیوں میں انور سجاد کے مقابلے میں متن کی موجودگی زیادہ ہوتی ہے مگر بیان کے استعمال میں کوئی چیز ایسی ضرور کھٹکتی ہے، جس سے اعتماد کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ہاں ایک عجیب بات ہے کہ راولپنڈی گروپ کے کئی کہانی کاروں نے ۷۶-۱۹۷۱ء کے بحرانی دور میں ہی کہانیاں لکھیں۔ مگر ملکی معاشرے کی بے چہرگی کو ہولناکی کی حد تک نمایاں کرنے میں اعجاز راہی کی ایک کہانی "سہیم ظلمات" قابلِ ذکر ہے۔ یہ کہانی مغربی پاکستان کے انقطاع کے پس منظر کو دھیان میں رکھ کر لکھی گئی۔ جہاں تک مشرقی پاکستان کے انقطاع اور اس سے متعلق راست ابتلا کا معاملہ ہے تو صدیق سالک اور مسعود مفتی نے رپورتاژ کی صورت میں بہت کچھ لکھا۔ رپورتاژ میں اکثر کہانی کی نوعیت محاکاتی بیان کی ہوتی ہے۔ مگر معروضی وغیر معروضی محرکات سے فلٹر کی ہوئی حسیت کہانی کار کو موضوعاتی رینج میں لے جاتی ہے۔

۷۰-۱۹۷۱ء کے واقعات نے پاکستانی کہانی کاروں کو اجتماعی بے گھری و بے زمینی کے شدید احساس سے دوچار کیا۔ محمود واجد، شاہد کامرانی، انیس صدیقی، نیر ندیم، اور شبنم یزدانی بہت کچھ کھو کر مشرقی پاکستان سے کراچی آئے۔ پھر انھیں اپنے وجود اور ادب کے مستقبل کے تحفظ کی بھی چنتا ہوئی۔ سو، ان سب کی کہانیوں میں مجموعی طور پر ایک ہی مطالبہ زیادہ نمایاں ہوا... کہ ہم تو بہت بڑا گھر چھوڑ کے آئے ہیں، بہت بڑا گھر کیسے بسے گا! مگر اجتماعی بے گھری کے موضوع سے مراد اگر صرف ایک ارضی سطح کو چھوڑ کر دوسری ارضی سطح پہ پہنچنا، اپنے شایانِ شان گھر تلاش کرنا اور ایسا گھر نہ ملے تو اس کے لیے مستقل کڑھنا ہی مقدر بن جائے تو جذباتی انفعالیت کی تکرار ہی کہ ایک شکل ہو کے رہ جاتی ہے ورنہ دھیان سے دیکھا جائے تو برِ صغیر میں بسنے والے باشندوں کو اجتماعی بے گھری کا پہلا تجربہ تو ہرش دردھن

کی موت کے بعد ہوا تھا۔ دوسرا تجربہ بہادر شاہ کے زوال کے بعد ہوا۔ تیسرا تجربہ برِّصغیر کی تقسیم کے سبب ہوا۔ اور چوتھا تجربہ مشرقی پاکستان کے انقطاع کی صورت میں ہوا۔ اس طرح کینوس کتنا وسیع ہو جاتا ہے۔ اتنے وسیع کینوس پر اگر کوئی کہانی لکھی جائے تو بہت سے نامعلوم بچھڑا ووں، جدائیوں اور علیحدگیوں کو تاریخ، معاشرت، معاشی اور سیاسی محرکات کے مستند ذرائع سے دوبارہ اکٹھا کرنے کا عمل 'RECOLLECTION' بہت دشوار ہوتا ہے۔ جی ہاں، یہ دشواری میرے تجربے میں "کہانی مجھے لکھتی ہے" کی تصنیف کے سمے آئی۔ اس کہانی کی تصنیف ۱۹۷۴ سے شروع ہوئی اور ۱۹۷۷ کے وسط میں مکمل ہوئی۔ مگر اس کہانی سے ایک جنوبین اختلاف بھی کیا گیا ... کہ یہ بھی احمد ہمیش کی کئی کہانیوں کی طرح آپ بیتی کا ایک سلسلہ ہے۔ دراصل مجھے آپ بیتی کا موہ ہو گیا تھا۔ کسی قسم کے موہ سے نکلنے کی دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک صورت یہ کہ موہ کو برا سمجھا جائے۔ دوسری صورت یہ کہ جن مخصوص محرکات کے سبب موہ ہوا ہے، ان کا حساب چکانے کی حد تک بس ایک فیز PHASE مکمل کر لیا جائے۔ میں دوسری صورت کے واسطے سے آپ بیتی پر اس لیے مصر رہا کہ . . . ۱۹۷۴ سے وسط ۱۹۷۷ تک بحران اور تصورِ انسان کی ناقدری سے پیدا ہونے والے ذیلی اسباب کے درمیان اپنی پہچان اور اس کے لیے مدافعت کی بس یہی ایک صورت تھی۔

۱۹۷۷ء کے وسط سے پاکستان میں سیاسی و سماجی سطح پر غیر معمولی تبدیلی ہوئی۔ یہاں اس تفصیل میں جانا غیر ضروری ہے کہ خلقت نے کیا کھویا کیا پایا؟ مگر اعداد و شمار سے جلد ہی اندازہ ہو گیا کہ مذکور تبدیلی نے اعلیٰ ذوقی کو بحال کیا اور کور ذوقی پر پابندی لگائی۔ پہلی بات تو یہ کہ اردو کو عملی طور پر سرکاری زبان بنانے کا فیصلہ کیا گیا۔ عدالتوں میں اردو زبان میں فیصلے سنائے جانے لگے۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ زبان کے تحفظ کے بغیر اس میں لکھی جانے والی تحریروں کو استناد اور اعتبارِ صداقت حاصل نہیں ہو سکتا۔ وہ اور فضا اور صورتِ حال ہوگی جس میں رہتے ہوئے کرشنا مورتی اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ استناد (AUTHENTICITY) کا حصول بغیر عدم تحفظ ممکن نہیں۔ مگر ہمارے ملک کے معاشرے میں استناد کا حصول، فرد کی ذمّے داری اور رضائے رحمانی سے مشروط ہے۔ غیر مشروط تو صرف وہی چیز ہوتی ہے، جو نامعلوم ہو۔ اب یہ اور بات ہے کہ بدخواہوں کو دنیا کے

مختلف معاشروں کے ذہنی تحفظات کے بھید معلوم نہیں ہیں۔ مثلاً جب کوئی بدخواہ پاکستان کے اسلامی معاشرہ کو "انڈر اسٹیمیٹ" کرتا ہے تو وہ یہ بھول جاتا ہے کہ اسلام کا اصل مآخذ کیا ہے؟۔ تو سنیے! نئی اردو کہانی کے ایک نقاد محمد علی صدیقی کی معرفت ایک ایرانی مفکر ڈاکٹر علی شریعتی کی ایک کتاب "ON THE SOCIOLOGY OF ISLAM" پڑھنے کا اتفاق ہوا۔ ڈاکٹر شریعتی کو ساواک کے ایجنٹوں نے ایران سے باہر لندن میں ہلاک کرادیا تھا۔ وہ اپنی کتاب میں ایک جگہ لکھتے ہیں۔"اسلام لوگوں کو مذہبی نہیں روحانی بناتا ہے..." پھر ایک جگہ لکھتے ہیں "قرآن اللہ سے شروع ہوتا ہے اور الناس پر ختم ہوتا ہے ..." یعنی کائنات کا اصل مرکز انسان ہے اور اس کی فردیت اور آزادی ہی معاشرے کی جوہری قدر وقیمت ہے فرد کی فردیت ہی کسی بھی انسانی معاشرے میں ادیب کو مکمل آزادی دیتی ہے۔ معاشرے کی جمہوریت کی اصل بقا ادیب کے سچے اظہار میں مضمر ہے۔

میری مراد، فرد کی ذمّے داری اور رہنمائے رحمانی کی توضیح کرنا ہے۔اس کے لیے میں یہاں ۱۹۷۸ء میں لکھی ہوئی اسد محمد خاں کی ایک اہم کہانی "ترلوچن" کا ذکر کروں گا۔ مگر اس سے پہلے ذرا دیر کے لیے اس پس منظر کی طرف لوٹ چلیے جہاں سے چل کر اسد محمد خاں نے "ترلوچن" کے عین الحق کی ذاتی دیومالا SELF-MYTH بنائی۔ اسد محمد خاں نے ۷۱-۱۹۷۰ء کے عرصہ میں ایک کہانی "یوم کے پور" لکھی۔ اس کہانی میں اس نے اپنی بے زمینی کا سبب اپنے اندھے لڑکپن میں اجلی اجلی فاختاؤں کو ہلاک کرنے کا گناہ ظاہر کیا ہے۔ اس کے نتیجے میں ارضِ موعود کہیں نہیں ملتی۔ قدرت اس سے " NEMESIS " کے روپ میں انتقام لے رہی ہے۔ پھر گناہ کا کفّارہ کیوں کر ہوا۔ تب وہ اپنی ایک اور کہانی "برادو ... برادو" میں یوحنا ایلیاہ کی دیوانگی سے کفارے کی ایک صورت ڈھونڈھتا ہے۔ پھر بھی اس کی رُوح بے چین ہے۔ یہاں تک کہ یہ بے چینی اسد کی ایک نظم "تانڈو نرت" میں فیلس PHALLUS لپیٹے ہوئے مجذوب کے لہجے میں ظاہر ہوتی ہے۔ غرض کہ اندھے لڑکپن میں اُجلی اُجلی فاختاؤں کو ہلاک کرنے والے فرد، یوحنا ایلیاہ اور تانڈو نرت، کے مجذوب سے لے کر "ترلوچن" کے عین الحق تک، سفر کی نوعیت مستقل استعاراتی ہے۔ عین الحق عام انسانی NORM سے ہٹ کر انسانی مسائل اور ضرورتوں کو پورا کرنے کی ذمّہ داریوں کی ایک فہرست بناتا ہے اور اپنی دانست میں وہ ایک

ایک ذمہ داری کو عملی شکل دینے کا فیصلہ بھی کر لیتا ہے۔ مگر جب اچانک ایک دن اس کی فہرست کوئی چرا لے جاتا ہے تو مارے غضب کے وہ اپنی دانست میں اپنی تیسری آنکھ کھولتا ہے اور تینوں لوک جلا کر خاک کر دیتا ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد پاکستان میں عصرِ حاضر کی اردو کہانی کا ٹرینڈ بدلنے میں اسد محمد خاں کی کہانی "ترلوچن" ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔ "ترلوچن" ذاتی دیومالا کی علامتی پرفارمینس ہے اور اس میں ماجرائیت کا بالکل انوکھا ڈھنگ نظر آتا ہے۔

ماجرائیت سے محرومی نے انور سجاد کو بہت بے بس رکھا۔ مثلاً ڈاکٹر ہونے کی پیشہ ورانہ مہارت کے ناطے انھوں نے امراض کے ناموں کی سیریز میں کہانیاں لکھیں۔ امراض سے الگ بھی دوسری سیریز کی کہانیاں لکھیں۔ مگر ۷۱ کہانیاں لکھنے کے باوجود بھی استعارہ ہاتھ نہیں آیا۔ بات یہ ہے کہ وہ استعارے کو پکاتے ہی نہیں۔ مثلاً ایک کہانی میں استعارہ بن رہا ہوتا ہے تو وہ اُسے بے صبری میں کچا ہی لے کر دوسری کہانی کی تصنیف کی طرف دوڑ جاتے ہیں۔ اُن کی کہانی "خوشبوؤں کا باغ" میں بھی استعاریت کچی ہے۔ مگر اُسے باسک کی شہرِ آفاق پینٹنگ "دی گارڈن آف ڈی لائٹس" سے کیمو فلاج کیا گیا ہے۔ ہاں ایک بات ضرور ہے کہ وہ استعارہ اور علامت میں تمیز ضرور کرتے ہیں ورنہ برِّصغیر ہندو پاک میں بہت سے اردو کہانی کار استعارہ کو علامت اور علامت کو استعارہ سمجھتے ہیں۔ غلام الثقلین نقوی کئی برس سے علامتی کہانی لکھنے کی طرف مائل ہیں۔ منیر احمد شیخ کا ایک انٹرویو "فنون" لاہور میں شائع ہوا تھا جس میں ایک سوال کے جواب میں انھوں نے علامت کے استعمال کے متعلق ایک متوازن رائے دی . . . کہ علامت کا استعمال یوں ہونا چاہیے کہ وہ پڑھنے والے کے سامنے ایک سے زیادہ دروازے کھولے جہاں تک اردو میں "اندر کی ضرورت" سے علامتی کہانی لکھنے کا تعلق ہے تو ۱۹۶۰-۶۱ کے لگ بھگ خالدہ اصغر نے "سواری" جیسی معرکہ آرا کہانی لکھی۔ مگر حالیہ چند برسوں میں خالدہ اصغر نے خالدہ حسین کے رُوپ میں مزید اپنی تجدید کی کوشش کی ہے۔ "بابا یاں ہاتھ" میں "سواری" والی بات تو نہیں بنی مگر ذات کی تجدید کی حد تک قابلِ ذکر ضرور ہے۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ کئی برس کے گیپ کے بعد وہ پھر تازہ دم ہو کے کہانیاں لکھ رہی ہیں۔ ورنہ کئی خواتین کہانی کار مثلاً رضیہ فصیح احمد، جمیلہ ہاشمی، بانو قدسیہ، الطاف فاطمہ اور

فوزیہ رفیق کا مسئلہ کہانی لکھنے کی ایک سوشل پرفارمنس سے زیادہ نہیں۔ بلکہ رشیدہ رضویہ ایک طرح سے قرۃ العین حیدر ثانی بننے کی کوشش کر رہی ہیں۔ ایک سماجی اسٹیٹس کی تقلید دوسرا اسٹیٹس اسی صورت میں کرتا ہے جس میں اس کا کوئی سماجی فائدہ ہو۔ اس صف میں کئی مرد حضرات بھی شامل ہیں جو سوشل کیریر بنانے کی نیت سے کہانی لکھتے ہیں۔ جب کہ ایک جنوین کہانی تو کہانی کار کی سیلف کی قربان گاہ ہے۔ دراصل سوال کہانی لکھنے کی پیشہ ورانہ ضرورت کا نہیں بلکہ مقدر کا ہے۔ لہذا جہاں مقدر بنیاد ہے، وہاں انتہائی سادگی سے بھی بہت گمبھیر رویّے کا اظہار ہوتا ہے۔ مثلاً محمد سلیم الرحمٰن نے گذشتہ چند برسوں میں کئی ایسی کہانیاں لکھیں ـــــ جنھیں پڑھ کر نئے سرے سے محسوس ہوتا ہے کہ استعاراتی و علامتی اظہار بہ یک وقت واضح اور تہہ دار لہجہ ہو سکتا ہے۔ خصوصاً اس کا اندازہ محمد سلیم الرحمٰن کی ایک کہانی "نیند کا بچپن" کے مطالعے سے بخوبی ہوتا ہے۔ ویسے تہہ دار لہجہ تو صلاح الدین محمود کی کہانی "پری نامہ" میں بھی بے پناہ ہے مگر وہ گہری اور مشکل پسند عبارت کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔

دراصل پچھلے چار برس کے عرصے میں اردو نئی کہانی میں جو واضح تبدیلی آئی ہے وہ ہے بیان کی سادگی اور تہہ داری۔ مگر قدرِ اظہار کا انوکھاپن بدستور موجود ہے۔ جس کی نشاندہی ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ۱۰ سال پہلے اپنے ایک مضمون میں یوں کی تھی کہ اس عہد کی روح انوکھے پن میں ہے۔ مگر ـــ اب انوکھے پن کی خواہش تجریدِ محض سے نکل آئی ہے۔ اب پاکستان میں ایسی کہانیاں لکھی جا رہی ہیں۔ جو ۱۹۷۰ء سے پہلے کی FOSSILIZED جدیدیت سے انحراف کا نتیجہ ہیں۔ مثلاً فہیم اعظمی نے ۸۰ ـ ۸۷ کے عرصے میں محبّر جدیدیت سے انحراف کے طور پر کئی کہانیاں لکھی ہیں۔ خاص کر "شایان"، "لاموت" اور "کوڑھی" قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں پوری ماجرائیت کے ساتھ قاری کو پینورامائی وژن میں لیے چلنے کی صلاحیت ہے۔ اصل مقصد کی وضاحت اور اس سے گمبھیر ہونے کی مثال مسعود اشعر کی کئی کہانیوں میں ملتی ہے۔ خاص کر "آنکھوں پر دونوں ہاتھ"۔ ویسے مسعود اشعر بے ضرورت علامتی اور استعاراتی ٹریٹمینٹ سے کام نہیں لیتے۔ اسی طرح علامتی اور تجریدی اظہار کی ظاہریت سے بے نیازی کے طور پر اکرام اللہ کی کہانی "پُل اور نقلی چوکیدار" اور مستنصر حسین تارڑ کے ایک ناولٹ "فاختہ" کو گذشتہ چند برسوں میں پاکستان کے ادبی حلقوں میں سراہا گیا۔ اس طرح نگہت رضوی کی کہانی "وبا" میں ہمارے شہری معاشرے کی زرد جنسی اشتہار انگیزی کا واضح علامتی بیانیہ

ملتا ہے۔ دراصل اب پاکستانی کہانی کار شدّت سے قاری تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ امراؤ طارق، رخسانہ صولت، افسر آذر، زاہدہ حنا، اقبال فریدی، فاطمہ حسن، کاظم رضا، انوار احمد زئی، فردوس حیدر، طاہر مسعود، اظہر نیاز، نزہت رضوی، منظر امام یہاں تک کہ ۶۰ء کی نسل کے ایک ابہام پسند کہانی کار سمیع آہوجہ کو بھی اب قاری کی بے حد ضرورت ہے۔ ۶۰ء کی نسل کا ایک اور کہانی کار ریحان صدیقی تو اپنے اس موقف پر زور دے رہا کہ اردو کہانی کی ادبی قدر وقیمت کا تعین اب اس پر منحصر ہے کہ وہ عام قاری تک بھی پہنچے۔ دو سال گزرے جب امریکی اسکالر خاتون لنڈا ونیٹنگ پاکستان آئی تھیں تو انھوں نے کئی کہانی کاروں سے نئی اردو کہانی کے ابلاغ کے متعلق سوال کیے۔ اظہر نیاز سے ان کی ملاقات نہ ہوسکی ورنہ اظہر نیاز تو برملا کہتا ہے۔ "دکھ اور تضاد سے تو ہم جنگ کریں اور بڑی کہانی مغرب میں لکھی جارہی ہو۔ یہ ممکن نہیں" ویسے یہ دعویٰ بڑی حد تک صحیح ہے مگر دکھ اور تضاد سے تو جنگ کرنے کی شدّت بڑا ناول بھی لکھوا سکتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ پاکستان میں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ برصغیر ہندو پاک میں اردو میں اب تک بڑا ناول کیوں نہیں لکھا گیا۔ امریکہ میں تھامس پنشین کا ناول "گرویٹیز رینبو" ۷۰ء کے بعد شائع ہوا۔ امریکی نقّادوں کا متّفقہ فیصلہ ہے کہ "گرویٹیز رینبو" چار بڑے امریکی ناولوں میں شامل ہے۔ جب کہ روس میں گذشتہ ۳۰ سال کے عرصے میں ڈاکٹر ژواگو اور کینسر وارڈ جیسے بڑے ناول لکھے گئے۔ ویسے پاکستان میں حال ہی میں انتظار حسین کا ناول "بستی" شائع ہوا ہے۔ یہ ناول اپنی موضوعاتی اہمیت کے اعتبار سے اہم ضرور ہے۔ مگر جہاں تک اپروچ اور DIALECTICS کا تعلّق ہے تو اس اعتبار سے اردو میں بڑے ناول کا مسئلہ ابھی متنازعہ فیہ ہے۔ البتہ گذشتہ اکتوبر میں میری نظر سے ایسے ناول کا مسودہ گزرا، جس میں مغرب کی تکنیک سے استفادہ اور مشرق کے تفہیم سے خاص سمبندھ کے بنا پر ایک اچھے ناول کی خصوصیات موجود ہیں۔ عین ممکن ہے کہ یہ ناول منظرِ عام پر آنے کے بعد بین الاقوامی اہمیت کے ایک ناول کا مدّعی بن جائے ـــــــ یہ ناول ۷۰ء کی نسل کی شاعری کے منفرد شاعر صلاح الدین پرویز نے لکھا ہے۔ اس ناول کا نام "نمرتا" ہے۔ مجھے توقع ہے کہ "نمرتا" برصغیر ہند وپاک میں لکھی جارہی اردو کہانی کے مزید نئے ٹرینڈ کو متعین کرنے میں معاون ثابت ہوگا۔ لیکن اس کا انحصار بڑی حد تک مذکور ناول کے منظرِ عام پر آنے اور قاری کی پسند بلکہ نئی اردو

کہانی کے نقادوں کی رائے پر ہے۔ میں تو بس یہ اندازہ نئی اردو کہانی کے مستقبل کے حق میں لگا رہا ہوں۔ ویسے اس مضمون میں جہاں جہاں اردو افسانوی ادب، خاص کر ۱۹۶۰ کے بعد کے افسانوی ادب سے متعلق جن چند ناموں کا ذکر تفصیل سے کیا گیا ہے ان کی موجودگی کو نیک فال سمجھنا چاہیے۔ مجھے توقع ہے کہ سنجیدہ لکھنے والوں کو عام قاری کی سطح پر پڑھا اور پہچانا جائے گا۔ اور کور ذوق کا سیلاب گذر جائے گا۔

گوتم بدھ سے کسی بھکشو نے پوچھا کہ سچ کیا ہے؟ تو گوتم نے کہا "میں یہ تو نہیں بتا سکتا کہ سچ کیا ہے؟ ہاں یہ بتا سکتا ہوں کہ سچ کیا نہیں ہے؟

گوپی چند نارنگ

انتظار حسین کا فن

متحرک ذہن کا سیّال سفر

انتظار حسین اس عہد کے اہم ترین افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ اپنے پُر تاثیر تمثیلی اسلوب کے ذریعے انھوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے، اور اردو افسانے کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیومالا سے ملا دیا ہے۔ اُن کا کہنا ہے کہ ناول اور افسانے کی مغربی ہیئتوں کی بہ نسبت داستانی انداز ہمارے اجتماعی لاشعور اور مزاج کا کہیں زیادہ ساتھ دیتا ہے۔ داستانوں کی فضا کو انھوں نے نئے احساس اور نئی آگہی کے ساتھ کچھ اس طرح برتا ہے کہ افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج، اور ایک نئی اساطیری و داستانی جہت سامنے آگئی ہے۔ وہ فرد و سماج، حیات و کائنات، اور وجود کی نوعیت و ماہیت کے مسائل کو رومانی نظر سے نہیں دیکھتے، نہ ہی ان کا رویہ محض عقلی ہوتا ہے، بلکہ ان کے فن میں شعور و لاشعور دونوں کی کارفرمائی ملتی ہے، اور ان کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانۂ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کشمکش کو تخلیقی لگن کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ عہدنامۂ عتیق و اساطیر و دیومالا کی مدد سے ان کو استعاروں، علامتوں اور حکایتوں کا ایسا خزانہ ہاتھ آگیا ہے جس سے وہ پیچیدہ سے پیچیدہ خیال اور باریک سے باریک احساس کو سہولت کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں۔ ان کے اسلوب میں ایسی سادگی اور تازگی ہے جس کی کوئی نظیر اس سے پہلے اردو افسانے میں نہیں ملتی۔ برِصغیر میں کہانی کی روایت کتھا کی روایت ہے۔ داستان نے بھی اس لحاظ سے اسی روایت کو آگے بڑھایا تھا کہ وہ سننے سنانے کی چیز ہے۔

اس کے برخلاف بیسویں صدی میں افسانے کا سارا ارتقا ایک تحریری صنف کا ارتقا ہے۔ یہ لکھے اور پڑھے جانے کی چیز ہو کر رہ گیا تھا۔ انتظار حسین نے باصرہ کے ساتھ سامعہ کو پھر سے بیدار کیا ہے، اور کہانی کی روایت میں سننے اور سُنائے جانے والی صنف کے لطف کا ازسرِ نو اضافہ کیا ہے۔ یہ صرف داستان کے اسلوب ہی کی تجدید نہیں بلکہ کتھا کی ہزاروں سال پرانی روایت کی تجدید بھی ہے۔ انتظار حسین کی بیشتر کہانیوں میں کتھا کا لطف ہے، اور اس لحاظ سے وہ اس دور کے قابلِ توجہ کتھا کار ہیں۔

انتظار حسین ڈبائی ضلع بلند شہر میں پیدا ہوئے تعلیم میرٹھ میں حاصل کی اور تقسیم کے وقت پاکستان چلے گئے۔ اب تک ان کے دو ناول چاند گہن (۱۹۵۲ء) اور بستی (۱۹۸۰ء)، ایک ناولٹ دن اور داستان (۱۹۵۹ء) اور افسانوں کے چار مجموعے گلی کوچے (۱۹۵۱ء) کنکری (۱۹۵۷ء) آخری آدمی (۱۹۶۷ء) اور شہرِ افسوس (۱۹۷۲ء) شائع ہو چکے ہیں، اور پانچواں مجموعہ کچھوے عنقریب شائع ہونے والا ہے۔ شروع میں وہ ماضی کی یادوں کے سیدھے سادھے افسانے لکھتے تھے جو پہلے دو مجموعوں گلی کوچے اور کنکری میں ملتے ہیں۔ ان کا جدید دور ۱۹۶۰ء سے ایک دو برس پہلے شروع ہوتا ہے۔ اس دور کی کہانیاں انھوں نے آخری آدمی میں جمع کر دی ہیں۔ اس کا احساس کم لوگوں کو ہے کہ انتظار حسین سماجی سیاسی نوعیت کی کہانیاں بھی لکھتے رہے ہیں، اور یہ واقعہ ہے کہ شہرِ افسوس کی زیادہ تر کہانیاں اسی نوعیت کی ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ مجموعے تین الگ الگ ادوار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ پہلا دور گلی کوچے اور کنکری کے افسانوں کا ہے جو ماضی کی یادوں اور تہذیبی معاشرتی رشتوں کے احساس پر مبنی ہیں۔ دوسرا دور آخری آدمی کے افسانوں کا ہے، جس میں ان کا بنیادی سابقہ CONCERN انسانی وجودی HUMAN EXISTENTIAL نوعیت کا ہے۔ اسی طرح تیسرا دور شہرِ افسوس کے افسانوں کا ہے جو زیادہ تر سماجی سیاسی نوعیت کے ہیں اور جن میں گہرا سماجی طنز ہے۔ پہلے اور دوسرے دور کے درمیان تو زمانی حدِ فاصل موجود ہے، البتہ دوسرے اور تیسرے دور میں ایسا کوئی فرق معلوم نہیں۔ یہ ممکن ہے کہ سماجی سیاسی نوعیت کے افسانے تمثیلی افسانوں کے پہلو بہ پہلو لکھے گئے ہوں، اور انھیں اندرونی موضوعاتی وحدت کی وجہ سے بعد میں شائع کیا گیا ہو تاہم دونوں کی نوعیت میں اتنا واضح فرق موجود ہے کہ انھیں الگ الگ رجحان قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان تین بنیادی رجحانات کے علاوہ انتظار حسین کے یہاں چوتھا رجحان ان

افسانوں میں ابھرتا دکھائی دیتا ہے جو شہرِ افسوس کے بعد ادھر اُدھر رسائل و جرائد میں شائع ہوئے ہیں اور ابھی یکجا طور پر کتابی صورت میں منظرِ عام پر نہیں آئے۔ ان تازہ افسانوں کے موضوعات یا تو نفسیاتی ہیں، یا ہندوستانی دیومالا اور مختلف النوع اساطیری روایتوں کو باہم آمیز کرکے کوئی بنیادی بات کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس تازہ رجحان کو بھی نظر میں رکھیں تو چار الگ الگ رجحان یا انتظار حسین کے فن کی چار الگ الگ جہات قرار دی جاسکتی ہیں۔ ذیل کے مضمون میں جو انتظار حسین کی افسانہ نگاری کے بارے میں ہے، ان چاروں ادوار یا جہات کو فرداً فرداً لیا جائے گا۔ اولین افسانوں پر بوجوہ زیادہ زور نہیں دیا گیا۔ البتہ بعد کے رجحانات پر چونکہ ابھی وہ توجہ نہیں کی گئی جو انتظار حسین کے فن کا حق ہے، اس لیے ان سے بحث کرتے ہوئے کوشش کی گئی ہے کہ تمام ضروری فنی اور معنیاتی امور نظر میں آجائیں، اور انتظار حسین کے فنی و فکری سفر کی مکمل تصویر سامنے آجائے۔

(۱)

انتظار حسین کا بنیادی تجربہ ہجرت کا تجربہ ہے۔ تخلیقی اعتبار سے ہجرت کے احساس نے انتظار حسین کے یہاں ایک یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کی ہے۔ ہجرت کا احساس اگرچہ انتظار حسین کے فن کا اہم ترین محرک ہے، اور اس کی مثالیں گلی کوچے، اور کنکری کے بعد کے مجموعوں میں بھی حتیٰ کہ تازہ ترین ناول بستی اور افسانہ "کشتی" تک میں مل جاتی ہیں، اور ہجرت کا ذائقہ جگہ جگہ محسوس ہوتا ہے، لیکن جس طرح اس کا اظہار ناول چاند گہن اور اولین مجموعوں گلی کوچے اور کنکری کی کہانیوں میں ہوا ہے، بعد میں اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ یعنی وہی بات جو درد کی ٹیس بنکر اُبھری تھی، اب ایک دھیمی آگ بن کر پورے وجود میں گداز پیدا کردیتی ہے۔ انتظار حسین کا فکشن اُن لوگوں کی ضد ہے جنھوں نے ادب کے اس تصور کے سائے میں پرورش پائی تھی کہ انسانی زندگی خارجی رشتوں سے عبارت ہے۔ انتظار حسین کا بنیادی تصور یہ ہے کہ آدمی صرف اتنا کچھ نہیں جتنا وہ نظر آتا ہے۔ اُس کے رشتے خارج سے زیادہ اُس کے باطن میں پھیلے ہوئے ہیں، نیز یہ کہ "معاشرتی حقیقت خود مختار حقیقت نہیں ہے۔ وہ بہت سی غائب اور حاضر حقیقتوں کے گم شدہ اور نو آمدہ عوامل کے گھال میل سے جنم لیتی ہے"۔ اُنھیں شدت سے اس کا احساس ہے کہ ان کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے، اور موجودہ معاشرے کی کوئی تصویر

اس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی جب تک ماضی کے کٹے ہوئے حصے کو تخیل کے راستے واپس لا کر ذات میں نہ سمویا جائے۔ وہ بار بار اصرار کرتے ہیں کہ زمانے دو نہیں، یعنی حاضر اور مستقبل، بلکہ تین ہیں۔ یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں، بلکہ آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ ان کی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ آدمی ظاہر میں سانس لیتا ہے مگر اُس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں۔ انتظار حسین کے فکشن میں ماضی سے مراد تاریخ، مذہب، نسلی اثرات، دیومالا، حکایتیں، داستانیں اور عقائد و توہمات سب کچھ ہے۔ ماضی کی بازیافت اور جڑوں کی تلاش کا پیچیدہ سوال انتظار حسین کے فکشن کا مرکزی سوال ہے۔

انتظار حسین مسلم کلچر کے ترجمان ہیں، لیکن ان کا کلچر کا تصور محدود نہیں۔ مذہب کو وہ ایک دینی قدر کے ساتھ ساتھ ایک تہذیبی اور معاشرتی قدر کی حیثیت سے لیتے ہیں۔ اُن کے الفاظ ہیں: "جس مذہب سے میرا تعلق ہے، اس سے متعلق میں نے بہت سُن رکھا ہے کہ وہ مٹی سے بلند ایک طاقت ہے۔ مگر میں اسے کیا کروں کہ میں اپنے مذہبی احساس کا تجزیہ کرتا ہوں تو اس کی تہ میں بھی مٹی جمی ہوئی ہے۔" ظاہر ہے تہذیبی قدر سے کہیں زیادہ وہ اس کے معاشرتی روپ کو اہمیت دیتے ہیں۔ اُن کا بیان ہے کہ کلچر زمینی رشتوں سے بے نیاز نہیں ہوتا۔ ایک جگہ اپنے تمثیلی انداز میں انھوں نے وضاحت کی ہے کہ وہ جیلانی کامران کی طرح نہیں کہ تہذیبی جڑوں کی تلاش کے لیے اِدھر اُدھر دیکھے بغیر فوراً مدینے کی طرف چل دیں۔ ان کے برعکس اس سوال کا جواب دینے کے لیے ممکن ہے کہ وہ پہلے رام لیلا دیکھنے جائیں، پھر وہاں سے کربلا کی طرف جائیں اور پھر مکہ جانے کی تیاری کریں۔ ایک اور جگہ اپنے تہذیبی موقف کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے "مجھے تو اب کچھ یوں لگتا ہے کہ اس برصغیر میں جو سانحے گزرے ہیں، اور جس تکلیف و اذیت میں یہ سارا علاقہ مبتلا ہے، اُس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ اس برصغیر کی تاریخ جس طرح بن رہی تھی اور جو تہذیب نشوونما پا رہی تھی، اس میں کچھ طاقتوں نے کھنڈت ڈال دی، اور اُس عمل کو روک کر اس پورے برصغیر کو اور اس کی پوری خلقت کو ایک عذاب میں مبتلا کر دیا۔" اُن کے ایسے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ صدیوں کے تاریخی عمل اور تہذیب کے معاشرتی روپ پر زور دے رہے ہیں، مثلاً جب وہ یہ کہتے ہیں "اسلامی روایت ہو یا ہندو روایت، میں بہرحال قدامت پسند ہوں اور تاریخی تحقیق اور نفسیات سے زیادہ اس حقیقت پر ایمان رکھتا ہوں جسے جنتا کے ذہن اور تخیل نے جنم دیا ہے" تو وہ معاشرتی ارتباط کے عوامی اور انسانی رشتوں کی اہمیت پر زور دیتے

ہوئے نظر آتے ہیں۔ انتظار حسین اس لحاظ سے منفرد ہیں کہ انھوں نے عہدِ وسطیٰ کی ہند اسلامی تہذیب کی روح سے ہم کلامی کی سطح قائم کی ہے، اور ایک ہزار برس سے برصغیر کے علاقوں میں مسلمانوں کے اثرات سے جو کلچر ابھرا ہے، انتظار حسین کے یہاں اس کی بھرپور تخلیقی ترجمانی ملتی ہے۔

انتظار حسین کے زیادہ تر افسانے اُن چہروں اور اُن لمحوں کو یاد کرنے کے عمل سے وابستہ ہیں جنھیں وقت نے دور کر دیا ہے۔ انتظار حسین کی دانست میں یادداشت انفرادی اور اجتماعی تشخص کی بنیاد ہے۔ یادداشت نہ ہو تو ماضی بھی نہیں رہتا، اور ماضی نہ ہو تو بنیاد اور جڑیں کچھ نہیں رہتا۔ گویا خود حال کی حیثیت ایک غیر مشخص غبار سے زیادہ نہیں۔ یاد کے معنی ہیں اپنی ذات کے اجزائے ترکیبی کی شیرازہ بندی کرنا، اسے تہذیبی انفرادیت کا وقار بخشنا۔ انتظار حسین کے افسانے اس یقین کو پیش کرتے ہیں کہ یادداشت انفرادی شخصیت کی بنیاد ہے۔ یادداشت ہی کے ذریعے ہماری اجتماعی زندگی اپنے ماضی کو امید میں بدلتی ہے اور زندہ رہنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ انتظار حسین کا فن اپنی قوت اُن تمام سرچشموں سے حاصل کرتا ہے جو تہذیبی روایات کا منبع ہیں یعنی یادیں، خواب، انبیا کے قصے، دیومالا، توہمات، ایک پوری قوم کا اجتماعی مزاج، اور اُس کا کردار اور اُس کی شخصیت۔ انتظار حسین کے شعور و احساس کے ذریعے ایک گم شدہ دنیا اچانک پھر سے اپنے خدوخال کے ساتھ نکھر کر سامنے آجاتی ہے اور ازسرِ نو بامعنی بن جاتی ہے۔ پہلے دو مجموعوں گلی کوچے اور کنکری کے بیشتر افسانے ایک گم شدہ دنیا کو یادوں کے سہارے ایک بار پھر سے پالینے کی کوشش ہیں۔ "آم کا پیڑ"، "بن لکھی رزمیہ"، "خرید و حلوہ بیسن کا"، "روپ نگر کی سواریاں" اور "چوک" میں قصبات کی فضا ہے۔ انتظار حسین کو بات سے بات پیدا کرنے، کہانی کو بُننے اور فضا خلق کرنے کے فن پر ماہرانہ دسترس حاصل ہے۔ انتظار حسین کے ایک پاکستانی مبصر نے صحیح لکھا ہے کہ پہلے دور کی کہانیوں میں مجمع لگانے والوں، پتنگ بازوں اور کبوتر بازوں کی منڈلیاں، بزازیوں کی دکانیں، استادوں کے اکھاڑے، یاس انگیز ماتمی لمحوں میں جھاڑ فانوس سے جگمگاتے ہوئے الم ناک امام باڑے، مرثیہ خوانی اور قوالی کی محفلیں اور اسی طرح کے معاشرتی کوائف زندہ ہو کر سامنے آجاتے ہیں اور خاموشی سے ہمارے وجود میں شامل ہو کر یادداشتوں کی گزشتہ جہات کو روشن کر دیتے ہیں۔ معاشرتی فضا آفرینی میں انتظار حسین کو کمال حاصل ہے۔ ان افسانوں میں تہذیبی سانچوں کے ٹوٹنے اور معاشرتوں کے مٹنے کا دبا دبا دکھ تو ہے ہی، تقسیم سے پیدا ہونے والی الجھنوں کا احساس بھی ہے۔ "شوقِ منزلِ مقصود" میں میرٹھ کے ایک خاندان کی ہجرت

کی کیفیت بیان کی ہے۔ ایک بچہ اپنے باپ اقّو میاں کی باتیں سُن کر کہتا ہے "باوا پاکستان میں چل کر قطب صاحب کی لاٹھ دیکھیں گے" اقّو میاں کہتے ہیں: بیٹا قطب صاحب کی لاٹھ پاکستان میں نہیں ہے، وہ تو دلّی میں ہے۔" بچہ کہتا ہے:"اچھا باوا تاج بی بی کا روضہ دیکھیں گے،، لیکن اقّو میاں پھر ویسا ہی جواب دیتے ہیں:"ابے، تاج بی بی کا روضہ آگرہ میں ہے"۔ بچہ اب پریشان ہو کر پوچھتا ہے" تو باوا پاکستان میں کیا ہے" اور اقّو میاں جواب دیتے ہیں:"بیٹا پاکستان میں قائدِ اعظم ہیں"۔ یہ کہانی تہذیبی جڑوں کے زمین میں پیوست ہونے کی طرف بہت اچھا اشارہ کرتی ہے۔ ہجرت کے مسائل اولین ناول چاند گہن اور افسانوں کے مجموعوں کنکری اور گلی کوچے میں طرح طرح سے سامنے آتے ہیں۔ چاند گہن کے تین حصّے ہیں۔ تقسیم سے پہلے کی غیر یقینی صورتِ حال، فسادات، اور آزادی کے بعد کی فضا۔ اس کا بنیادی موضوع ان مسائل کا بیان ہے جن کا سامنا پاکستان میں بسنے والوں کو کرنا پڑا۔ خاندان کے افراد کی جڑیں جب تک ایک تھیں، ان میں وحدت تھی، پاکستان جانے کے بعد مفادات کے باہمی تصادم نے بھائی کو بھائی کا اور دوست کو دوست کا دشمن بنا دیا۔ اس کی موثر تصویر "محل والے" میں ملتی ہے محل والے جب تک ہندوستان میں تھے، ایک ہی حویلی میں رہتے تھے، اور ان میں باہمی محبت اور یگانگت تھی، لیکن پاکستان پہنچ کر جب تجارتی دوڑ میں شریک ہو گئے تو ہوسِ زر نے ان کی خاندانی سالمیت اور شخصیت کو پارہ پارہ کر دیا۔"سانجھ بھئی چوندیس،، بھی مہاجرین کے بچھڑ کر رہ جانے کی دلگداز داستان ہے۔ اس دور کی تمام موثر کہانیوں میں ہجرت کے تجربے نے کسی نہ کسی طرح ضرور راہ پائی ہے۔

زمینی، تہذیبی اور معاشرتی رشتوں کے معدوم ہو جانے کا یہ یاس انگیز احساس شروع کے دونوں مجموعوں یعنی گلی کوچے اور کنکری کے افسانوں پر چھایا ہوا ہے۔ ان مجموعوں کے بعد انتظار حسین کے فن میں تبدیلی آنا شروع ہوتی ہے۔ اب نظر خارج سے باطن کی طرف اور وقت کے ذہن و روح کو جکڑ لینے والے تصور کی طرف راجع ہوتی ہے۔ پہلے فرد پر معاشرے کو یا کردار پر ماحول کو ترجیح حاصل تھی۔ اب پورا وجود اور اس کے مسائل مرکزِ نگاہ بنتے ہیں، اب محض خارجی مشاہدہ ہی کافی نہیں، باطن کی آنکھ بھی کھلتی ہے۔ بعد کی کہانیوں میں زیادہ توجہ ذات کے باطنی منظر نامے، وجود کی نوعیت و ماہیت، اخلاقی و روحانی زوال، اور داخلی رشتوں کے بھیدوں اور رازوں پر مرکوز ہونے لگتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ مشاہدے کی منزل سے نکل کر انتظار حسین کا فن اب مراقبے کی طرف راجع ہے۔ یہ تصوّف کی منزل ہے جس کی کوئی پرچھائیں اس سے پہلے اردو افسانے پر نہیں پڑی تھی۔

آخری آدمی سے انتظار حسین کا تمثیلی دور شروع ہوتا ہے۔ اب انتظار حسین علامتوں، تمثیلوں، حکایتوں اور اساطیری حوالوں سے اپنے کرداروں کی تعمیر و تشکیل میں مدد لینے لگتے ہیں، اور اب جتنی اہمیت فضا سازی کی ہے، اتنی ہی اہمیت کردار نگاری کی بھی ہے۔ اس منزل پر پہنچ کر انتظار حسین کے فن میں کشف کا احساس ہونے لگتا ہے، جیسے حقیقت اپنے آپ کو از خود ظاہر کر رہی ہو، یا وجود کے اسرار ایک کے بعد ایک بے نقاب ہو رہے ہوں۔ اس نوع کی ماورائی اور متصوفانہ فضا انتظار حسین کے فن کی ایک نئی جہت کی نشان دہی کرتی ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے وہ اب سرّیلی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔

(۲)

انتظار حسین کے فن میں اس بنیادی تبدیلی کے آثار چھٹی دہائی کے لگ بھگ پیدا ہوتے۔ وہ افسانہ نگار جو اب تک فوری ماضی کی پرچھائیوں، بھولی بسری یادوں، یا تقسیم سے پیدا ہونے والے معاشرتی المیے کے بارے میں سیدھی سادی کہانیاں لکھ رہا تھا، اب وجودی مسائل پر سوچنے پر مجبور ہوا۔ سیدھی سادی بیانیہ کہانی اب تمثیلی کہانی اور اس کی معنیاتی تہ داری کو راہ دینے لگی۔ یوں بھی معاشرتی المیے کا احساس اخلاقی اور روحانی زوال کے احساس تک لے آیا تھا۔ اب یہ احساس پورے بنی نوع انسان کے اخلاقی و روحانی زوال میں ڈھل گیا اور اس کی حدیں وجودی مسائل سے مل گئیں جن سے جدید عہد کا انسان کسی بھی ملک اور کسی بھی معاشرے میں دو چار ہے۔ اخلاقی اقدار کی شکست اور اجتماعی اطمینان کے فقدان کا نتیجہ ایسا نفسی انتشار ہے کہ انسان بحیثیت انسان اپنی جون کو بھی برقرار نہیں رکھ پا رہا۔ انتظار حسین کے مجموعے آخری آدمی کی جو ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا، زیادہ تر کہانیاں اسی احساس کی ترجمان ہیں۔ "آخری آدمی"، "زرد کتا"، "پرچھائیں"، "ہڈیوں کا ڈھانچ" اور "ٹانگیں" کی موضوعی فضا اگرچہ الگ الگ ہے، لیکن درد کا رشتہ ایک ہی ہے۔ "آخری آدمی" میں عہد نامۂ عتیق کی فضا ہے، "زرد کتا" میں عہدِ وسطیٰ کے صوفیا اور ان کے ملفوظات کی اور "ہڈیوں کا ڈھانچ"، "ٹانگیں" اور "پرچھائیں" میں انسان کے اخلاقی زوال اور باطنی کھوکھلے پن کی داستان عصر کی سطح پر کہی گئی ہے۔ "آخری آدمی" کے بارے میں یہ سوچنا کہ اس کا موضوع لالچ اور مکر ہے، اس کہانی کو محدود کرنا ہے۔ "آخری آدمی" اور "زرد کتا" دونوں کہانیاں اس اعتبار سے اردو افسانے کی ایک بالکل

انوکھی اور نئی جہت سے روشناس کراتی ہیں کہ ان میں انسان کی روحانی اور اخلاقی کشمکش اور اس پر جبلی قوتوں کے دباؤ کو کچھ ایسے اچھوتے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے کہ بیانیہ کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے اور انکشافِ حقیقت کی پرتیں بھی کھلتی ہیں"۔ "آخری آدمی" اُن انسانوں کے بندر بن جانے کی کہانی ہے جو سبت کے دن مچھلیاں پکڑتے تھے اور اپنے حرص و ہوس کے جذبے کی تسکین کرتے تھے۔ لالچ، مکر، خوف اور غصے کے منفی جذبات کے باعث وہ اعلیٰ انسانی سطح سے حیوانی سطح پر اتر آئے۔ آخری آدمی الیاسف ہے جو ان میں سب سے عقلمند ہے، اور آخر تک آدمی بنے رہنے کی کوشش کرتا ہے منفی جذبات سے خود کو بچانے کی شدید جد و جہد کرتا ہے۔ انسان اور اس کی جبلی قوتوں کی یہ باہمی کشمکش کہانی میں وہ تناؤ پیدا کرتی ہے جو قصے کی جان ہے۔ انتظار حسین اپنے تمثیلی پیرائے میں بتاتے ہیں کہ انسان لاکھ لالچ، مکر، خوف، غصہ، جنس سے بچنے کی کوشش کرے، اپنی سرشت سے نہیں بچ سکتا۔ یہ جبلی دباؤ انسانی سرشت میں گندھے ہوئے ہیں۔ اس کہانی سے بحث کرنے والوں نے جس پہلو کو نظر انداز کیا ہے وہ الیاسف اور بنت الاخضر کا معاملہ ہے۔

"اور اسے بنت الاخضر کی یاد آئی کہ فرعون کے رتھ کی دودھیا گھوڑیوں میں سے ایک گھوڑی کی مانند تھی، اور اس کے بڑے گھر کے در سرو کے اور کڑیاں صنوبر کی تھیں۔ اس یاد کے ساتھ الیاسف کو بیتے دن یاد آئے کہ وہ سرو کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے مکان میں عقب سے گیا تھا اور چھپر کھٹ پر اُسے ٹٹولا جس کے لیے اُس کا جی چاہتا تھا۔ اور اُس نے دیکھا کہ لمبے بال اس کے رات کی بوندوں سے بھیگے ہیں اور چھاتیاں ہرن کے بچوں کے موافق تڑپتی ہیں اور پیٹ اُس کا گندم کی ڈھیری کی مانند ہے کہ پاس اُس کے صندل کا گول پیالہ ہے۔ اور الیاسف نے بنت الاخضر کو یاد کیا اور ہرن کے بچوں اور گندم کی ڈھیری اور صندل کے گول پیالے کے تصور میں سرو کے دروں اور صنوبر کی کڑیوں والے گھر تک گیا۔ اس نے خالی مکان کو دیکھا اور چھپر کھٹ پر اُسے ٹٹولا جس کے لیے اُس کا جی چاہتا تھا اور پکارا کہ اے بنت الاخضر تو کہاں ہے؟ اے وہ کہ جس کے لیے میرا جی چاہتا ہے، دیکھ موسم کا بھاری مہینہ گزر گیا اور پھولوں کی کیاریاں ہری بھری ہوگئیں اور قمریاں اونچی شاخوں پر پھڑپھڑاتی ہیں۔ تو کہاں ہے اے اخضر کی بیٹی۔ اے اونچی چھت پر بچھے ہوئے چھپر کھٹ پر آرام کرنے والی تجھے دشت میں دوڑتی ہوئی ہرنیوں اور چٹانوں کی دراڑوں

میں چھپے ہوئے کبوتروں کی قسم تو نیچے اتر آ اور مجھ سے آن مل کہ تیرے لیے میرا جی چاہتا ہے۔ الیاسف بار بار پکارا تا آنکہ اس کا جی بھر آیا اور وہ بنت الاخضر کو یاد کر کے رویا۔"

الیاسف، بنت الاخضر کو یاد کر کے روتا ہے مگر اچانک الیعذر کی جورو کی یاد آتی ہے، جس کے خوبصورت نقش بگڑتے چلے گئے تھے اور اس کی جون بدل گئی تھی۔ الیاسف اپنے تئیں کہتا ہے" اے الیاسف تو ان سے محبت مت کر مبادا تو ان میں سے ہو جائے"، چنانچہ الیاسف نے محبت سے کنارہ کیا اور ہم جنسوں کو ناجنس جان کر ان سے بے تعلق ہو گیا۔ کہانی جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے۔ انتظار حسین دکھاتے ہیں کہ" ہرن کے بچوں"، "گندم کی ڈھیری" اور"صندل کے گول پیالے" کا تصور بار بار الیاسف کے دامنِ دل کو کھینچتا ہے لیکن اپنے ہم جنسوں کو ناجنس جان کر ان سے بے تعلق ہو جانا شاید انسان کے لیے ممکن نہیں۔ گویا اس کہانی میں مسئلہ صرف لالچ، مکر، خوف یا غصّے کا نہیں بلکہ ان تمام بنیادی اشتہاؤں کا ہے جن کے ایک سرے پر بھوک ہے، اور دوسرے پر جنس، اور باقی تمام جبلّی اثرات ان دو انتہاؤں کے بیچ میں بہنے والی ندی کی سطح پر بلبلوں کی طرح اُبھرتے اور مٹتے رہتے ہیں۔ الیاسف ایک ایک کر کے ان تمام جذبات و احساسات سے کنارہ کشی کرتا ہے حتّٰی کہ وہ اُس شخص کا تصوّر کر کے، جو ہنستے ہنستے بندر بن گیا تھا، ہنسی سے بھی کنارہ کرتا ہے۔ اس سب کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لفظ بھی الیاسف اور اس کے ہم جنسوں کے درمیان رشتہ نہیں رہتے۔ لفظ خالی برتن کی مثال رہ گئے، اور لفظ مر گئے۔ الیاسف اپنی ذات کے اندر پناہ لیتا ہے لیکن سب سے بے تعلق ہو کر ذات کے جزیرے میں بھی عافیت کہاں۔ وہ فکرمند ہو کر سوچتا ہے کہ وہ اندر سے بدل رہا ہے، اور اسے گمان ہونے لگتا ہے کہ اس کے اعضا خشک، اس کی جلد بدرنگ اور اس کی ٹانگیں اور بازو مختصر اور سر چھوٹا ہوتا جا رہا ہے۔ چنانچہ وہ درد کے ساتھ کہتا ہے کہ" اے میرے معبود میرے باہر بھی دوزخ ہے، میرے اندر بھی دوزخ ہے"۔ مارے تنہائی کے وہ سوچتا ہے"بے شک آدم اپنے تئیں ادھورا ہے"۔ اس کی روح اندوہ سے بھر جاتی ہے اور بالآخر وہ پکارتا ہے کہ" اے بنت الاخضر تو کہاں ہے کہ میں تجھ بن ادھورا ہوں"۔ کہانی کے آخر میں جہاں الیاسف کے سمندر سے فاصلے پر گڑھا کھودنے اور نالی کے ذریعے اُسے سمندر سے ملانے، اور سبت کے دن سطحِ آب پر آنے والی مچھلیوں کو چالاکی سے گڑھے میں گرا کر پکڑنے کا ذکر ہے، وہاں"ہرن کے بچوں" "گندم کی ڈھیری" اور"صندل کے گول پیالے" کی یاد کے ستانے کا ذکر بھی ہے۔ وہ دُہائی دیتا ہے،

سرپٹ دوڑتی ہوئی دودھیا گھوڑیوں کی اور بلندیوں میں پرواز کرنے والی کبوتریوں اور رات کے اندھیرے کی جب وہ بھیگ جائے، کہ بنت الاخضر اس سے آملے لیکن بنت الاخضر کیسے آتی، وہ تو پہلے ہی حیوانی سطح پر اتر چکی تھی۔ چنانچہ الیاسف ہی بدلتا چلا جاتا ہے۔ اس کی ہتھیلیاں چپٹی اور ریڑھ کی ہڈی دوہری ہونے لگتی ہے۔ بالآخر وہ جھک کر ہتھیلیاں زمین پر ٹکا دیتا ہے اور بنت الاخضر کو سونگھتا ہوا چاروں ہاتھ پیروں کے بل تیر کی طرح جنگل کو چلا جاتا ہے، یعنی الیاسف بھی بندر کی حیوانی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ کہانی میں مرکزیت صرف مکر و لالچ کی وجہ سے نہیں بلکہ آخری آدمی کے بنت الاخضر سے رشتے کی وجہ سے بھی پیدا ہوتی ہے، اور یہ سب مل کر انسانی سرشت میں جبلّی قوتوں کے منفی دباؤ کا اظہار بن جاتے ہیں جس سے انسان کو ہمیشہ نبرد آزما ہونا پڑتا ہے، اور یہ وہ کشمکش ہے جو انسانی وجود میں مضمر ہے۔

"زرد کتا" انتظار حسین کی شاہکار کہانی ہے۔ جس طرح "آخری آدمی" کی فضا انجیل کی ہے، اور اس میں پرانے عہد نامے کی زبان سے استفادہ کیا گیا ہے، اسی طرح "زرد کتا" میں بزرگانِ دین کے ملفوظات اور داستانوں کی زبان کا نیا تخلیقی استعمال ملتا ہے۔ "زرد کتا" میں بنت الاخضر، زنِ رقاصہ ہے جو ابومسلم بغدادی کے دسترخوان پر کنیزوں کے جلو میں جلوہ افروز ہوتی ہے اور جس کے پیروں کی تھاپ اور گھنگروؤں کی جھنکار سے ابو قاسم خضری کانوں میں انگلیاں دے لیتے ہیں۔ "اس کی آنکھیں مے کی پیالیاں، کچیں سخت اور رانیں بھری ہوئیں، پیٹ صندل کی تختی، ناف گول پیالہ ایسی اور لباس باریک، کہ صندل کی تختی اور گول پیالہ اور کوٹھے سینے ساقیں سب نمایاں تھیں"۔ اسے ایک نظر دیکھتے ہی ابو قاسم خضری کو یہ لگتا ہے کہ اس نے مہکتے مزعفر کا، جس کی کشش سے وہ بچنے کی کوشش کر رہا تھا، ایک اور نوالہ لے لیا ہے۔ اگرچہ کہانی کے شروع میں یہ اشارہ موجود ہے کہ لومڑی کے بچے جیسی چیز جو منہ سے نکل آئی اور جسے پاؤں کے نیچے ڈال کر جتنا روندا گیا اتنا وہ بڑی ہوتی گئی، یہ لومڑی کا بچہ انسان کا نفس ہے، تاہم یہاں نفس سے مراد محض نفس نہیں بلکہ جبلتوں کا وہ سارا نظام ہے جو انسان کو مسلسل ایک کشمکش سے دوچار رکھتا ہے، اور جب کسی فرد یا معاشرے میں نفس کا عمل دخل حدِ اعتدال سے تجاوز کر جاتا ہے، تو فرد یا معاشرہ شدید روحانی اور اخلاقی بحران سے دوچار ہوتا ہے۔

"آخری آدمی" اور "زرد کتا" میں فرق صرف زمانی فضا ہی کا نہیں بلکہ تیکنیک کا بھی ہے۔ انتظار حسین کی تکنیک میں مکالمے کو جو اہمیت حاصل ہے، اس کی پہلی موثر مثال "زرد کتا" میں سامنے آتی ہے۔ اس کہانی کی تیکنیک میں مکالموں، اور حکایتوں کو بڑے سلیقے سے ایک دوسرے کے سا

سمویا گیا ہے۔ کہانی کی پوری فضا عہد وسطیٰ کے ملفوظات کی ہے۔ مرید شیخ سے سوال کرتا ہے، اور حضرت شیخ کے ارشادات حکایتوں اور ملفوظات پر مبنی ہیں، اور یوں تمثیلی پیرائے میں کہانی ظاہر کرتی ہے کہ بدی ایک وبا کی طرح پھیلتی ہے، اور فرد اپنی تمام تر کوششوں کے باوجود اس بدی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اگرچہ وہ اس سے بچ نکلنے کی کوشش کرتا ہے مگر کامیاب نہیں ہوتا۔ شیخ عثمان کبوتر، پرندوں کی طرح اڑا کرتے تھے اور املی کے پیڑ پر بسیرا تھا۔ فرمایا کرتے تھے کہ "ایک چھت کے نیچے دم گھٹا جاتا ہے دوسری چھت برداشت کرنے کے لیے کہاں سے تاب لائیں"۔ عالمِ سفلی سے بلند ہو گئے تھے، ذکر کرتے کرتے اڑتے، کبھی اتنا اونچا اڑتے کہ فضا میں کھو جاتے۔ سید رضی، ابو مسلم بغدادی، شیخ حمزہ، ابوجعفر شیرازی، حبیب بن یحییٰ ترمذی، اور ابو قاسم خضری یعنی راوی، شیخ کے مریدانِ باصفا تھے اور فقر و قلندری ان سب کا مسلک تھا۔ یہ چھیوں شیخ کی تعلیم سے اس قدر متاثر تھے کہ چھت کے نیچے رہنا شرک جانتے تھے اور صرف ایک چھت کے نیچے رہتے تھے کہ وحدہٗ لاشریک نے پاٹی ہے۔ سب علائقِ دنیوی سے منہ موڑ کر ذکر و فکر میں لگے رہتے تھے۔ ایک روز استفسار کیا:

"یا شیخ قوتِ پرواز آپ کو کیسے حاصل ہوئی؟" فرمایا:

"عثمان نے طمعِ دنیا سے منہ موڑ لیا اور پستی سے اوپر اٹھ گیا"۔ عرض کیا:

"یا شیخ طمعِ دنیا کیا ہے؟"

"فرمایا: طمعِ دنیا تیرا نفس ہے"۔ عرض کیا: "نفس کیا ہے؟" اس پر آپ نے یہ قصہ سنایا۔

شیخ ابوالعباس عشقانی ایک روز گھر میں داخل ہوتے تو دیکھا ایک زرد کتا ان کے گھر میں سو رہا تھا۔ انھوں نے خیال کیا کہ شاید محلہ کا کوئی کتا اندر گھس آیا۔ اُسے نکالنے کا ارادہ کیا مگر وہ ان کے دامن میں گھس کر غائب ہو گیا:

"میں یہ سُن کر عرض پرداز ہوا

یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟ فرمایا:

زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا: یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا:

نفس طمعِ دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمعِ دنیا کیا ہے؟ فرمایا:

طمعِ دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:

پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟

فرمایا:
دانشمندوں کی بہتات:"
اس کے بعد بصورت تمثیل ایک بادشاہ اور وزیر کی حکایت ہے جو اس پر منتج ہوتی ہے کہ گدھوں اور دانشمندوں کی ایک مثال ہے کہ جہاں سب گدھے ہو جائیں وہاں کوئی گدھا نہیں ہوتا اور جہاں سب دانشمند بن جائیں وہاں کوئی دانشمند نہیں رہتا۔ اسی طرح عقل و دانش کے یہ رموز و نکات بصورت مکالمہ و حکایات جاری رہتے ہیں حتیٰ کہ شیخ کا وصال ہو جاتا ہے۔ اس کا راوی پر ایسا عجب اثر ہوتا ہے کہ یاس زدہ وہ دنیا سے منہ موڑ حجرے میں بند ہو جاتا ہے۔ ایک مدت تک حجرہ نشیں رہنے کے بعد باہر نکلتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ دنیا ہی بدل گئی۔ حیران ہوتا ہے کہ یارب یہ عالم بیداری ہے یا خواب۔ ایک خوشبو کوچے میں ایک قصر کھڑا دیکھتا ہے معلوم ہوتا ہے سید رضی کا دولت کدہ ہے۔ قاضیِ شہر کی محل سرائے کے سامنے پہنچتا ہے تو پتہ چلتا ہے ابو مسلم بغدادی کا مسکن یہی ہے۔ شیخ حمزہ کا پتہ پوچھتے پوچھتے خود کو پھر ایک حویلی کے روبرو کھڑا پاتا ہے۔ اسی طرح ابو جعفر شیرازی جوہری بنا گاؤ تکیہ لگائے ریشمی لباس میں غرق نظر آتا ہے۔ گویا شیخ کے انتقال کے بعد سب مریدانِ باصفا ایک ایک کر کے حرص و آز کا شکار ہوئے، اور طمع دنیا اور بدی نے وبا کی طرح سب کو آلیا۔ البتہ حبیب بن یحییٰ ترمذی سخت جان تھا۔ وہ کچھ دن گلیم پوش اور بوریا نشین رہا، اور دوسروں کو راہ پر لانے کی کوشش کرتا رہا۔ ابو مسلم بغدادی کے دسترخوان پر انواع و اقسام کے کھانے دیکھنے کے باوجود وہ ٹھنڈا پانی پینے پر قناعت کرتا تھا اور کہتا تھا کہ "اے ابو مسلم بغدادی دنیا دن اور ہم اس میں روزہ دار ہیں" یہ کہہ کر وہ روتا تھا، لیکن رفتہ رفتہ اس نے بھی نوالہ کے آگے سپر ڈالی اور پیٹ بھر کر کھانا تناول کیا۔ یہی وہ مقام ہے جہاں زنِ رقاصہ اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ کانوں میں انگلیاں ڈالنے کے باوجود گھنگروؤں کی جھنکار حجرے تک تعاقب کرتی ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ دفعتاً لجلجی شے تڑپ کر حلق سے نکلی اور غائب ہو گئی۔ یحییٰ بن ترمذی نے دیکھا کہ اس کے بوریے پر بھی ایک بڑا سا زرد کتا سو رہا ہے۔ یہی کتا سید رضی کے قصر کے پھاٹک پر دکھائی دیا تھا۔ اور یہی شیخ حمزہ کی حویلی کے سامنے اور ابو جعفر شیرازی کی مسند پر محوِ خواب تھا۔ چھٹا مرید ابو قاسم خضری یعنی راوی بھی بالآخر خود کو بار بار ابو مسلم بغدادی کے دسترخوان پر پاتا ہے، اور اپنے آنے کی تاویل یوں کرتا ہے کہ وہ مسلم بغدادی کو مسلکِ شیخ کی دعوت دینے کے لیے آیا ہے لیکن رفتہ رفتہ مزعفر کے ایک نوالے اور گھنگروؤں کے جھنکار کی شیریں کیفیت سے اس کے پوروں

میں کن من ہونے لگتی ہے اور اس کے ہاتھ اس کے اختیار سے باہر ہونے لگتے ہیں. چنانچہ اس کا لویا بھی زرد کتے کی زد میں آجاتا ہے. جتنا اُسے مارتا ہے، وہ بھاگنے کے بجائے دامن میں آکر گم ہو جاتا ہے. بار بار بارگاہ ربّ العزت میں فریاد کرتا ہے کہ اے پالنے والے سب نے منافقت کی راہ اختیار کی، آدمی گھٹ گیا اور زرد کتا بڑا ہو گیا ——— تب سے اب تک ابو قاسم کی اور زرد کتے کی لڑائی چلی آتی ہے، اور مہکتے ہوئے مزعفر کا خیال، اور صندل کی تختی اور گول پیالے والی کا تصوّر انسان کو ستانے لگتا ہے. انسان روزہ دار ہے، اور روزہ دن بدن لمبا ہوتا جاتا ہے. انسان لاغر ہو گیا ہے مگر زرد کتا موٹا ہوتا جاتا ہے. زرد کتا بڑا اور آدمی حقیر ہو گیا ہے. زرد کتے اور انسان کی یہ کشمکش زندگی کے سفر میں برابر جاری ہے. وہ لاکھ پت جھڑ کا برہنہ درخت بن جائے تڑکا ہوتے ہی اسے اپنے پوروں میں میٹھا میٹھا رس گھلتا ہوا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ صندل کی تختی سے چھو گئے ہوں. یہ دہشت بھرا منظر سامنے ہے کہ" زرد کتا دم اٹھائے اس طور کھڑا ہے کہ اس کی پچھلی ٹانگیں شہر میں ہیں اور اگلی ٹانگیں" فرد کے ذہن میں ہیں اور اس کے "گیلے گرم تھنے دائیں ہاتھ کی انگلیوں کو چھو رہے ہیں" اور انسان بے بس و مجبور گڑ گڑا گڑ گڑا کر دعا کرتا ہے! "بار الٰہا آرام دے، آرام دے، آرام دے" مرکزی کردار اپنے نفس کے ساتھ کشمکش جاری رکھتا ہے اور بالآخر خدا سے پناہ مانگتا ہے. زرد کتا انسانی نفس کی خارجی صورت ہے جو ذات ہی سے باہر آتا ہے. یہ پوری روحانی زندگی کے لیے چیلنج ہے. اسے بھگانے اور نکالنے کی کوشش کیجیے تو دامن میں چھپ کر غائب ہو جاتا ہے. اس طرح "زرد کتا" انسان کے اُس روحانی انحطاط کی سرگزشت ہے جو ہوس پرستی اور طمعِ دنیا سے پیدا ہوتا ہے.

اس مجموعے کی دوسری کہانیوں "ہڈیوں کا ڈھانچ" اور "ٹانگیں" میں بھی نفس کی اسی کشمکش اور انسان کے اخلاقی و روحانی زوال کی پرچھائیاں ہیں "ہڈیوں کا ڈھانچ" میں ارتکاز پیٹ کی بھوک اور راشتہا پر ہے جبکہ "ٹانگیں" جنسی لذت کی پوشیدہ خواہش اور اس کے دباؤ کے بارے میں ہے." ہڈیوں کا ڈھانچ" میں قحط میں مر جانے والا ایک شخص جو ہڈیوں کا ڈھانچ ہے، جی اٹھتا ہے، اور کھانے پر اس طرح ٹوٹتا ہے جیسے صدیوں سے بھوکا تھا. ہر روز اسے پہلے دن سے بھی زیادہ بھوک لگتی ہے. ہوتے ہوتے گھروں میں کھانا کم پڑنے لگتا ہے، اور لوگ دسترخوانوں سے بھوکے اٹھنے لگتے ہیں. حتیٰ کہ اس شہر میں ایک عامل کا گزر ہوتا ہے، وہ اس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نعرۂ تکبیر بلند کرتا ہے اور یہ ہڈیوں کا ڈھانچ جس میں بدروح نے آکر بسیرا کر لیا تھا، اور

جو مر کر جی اٹھا تھا، مر جاتا ہے۔ اس حکایت کے روایت کرنے کے بعد افسانہ نگار ہڈیوں کے ڈھانچ کی تطبیق لمبے تڑنگے، کالے بھجنگ، سانسیے سے کرتا ہے، جس کا تصور بچپن سے ذہن میں جڑ پکڑ گیا تھا۔ سانسیے چھپکلی، سانپ تک کھا جاتے ہیں۔ آخر آدمی کا پیٹ ہے کیا بلا؟ انتظار حسین بنیادی نکتے کی وضاحت کے لیے ایک کے بعد ایک حکایتوں کو، واقعات کو اور خوابوں کو بیانیہ کی لڑی میں پروتے ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر وہ آزاد تلازمۂ خیال سے خوب خوب کام لیتے ہیں۔ کئی بار ایسی کہانیوں کو وہ حیرت و استعجاب سے شروع کرتے ہیں، گویا کوئی واقعہ تیج سے رونما ہو رہا ہو، یا باطن سے کوئی حقیقت پھوٹ رہی ہو۔ پھر ان کا ذہن لاشعور کی نیم تاریک گلیوں میں کیسے کیسے موڑ کاٹتا ہوا کبھی تہ خانوں میں، کبھی پاتال میں اور کبھی آسمانوں کی پہنائیوں میں گم سا ہو جاتا ہے۔ کب کب کے قصے، روایتیں، واقعے، اور وسوسے قطار اندر قطار چلے آتے ہیں، اور تحیر و استعجاب کی سرسراہٹوں کے ساتھ کہانی کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ دھیان کا سلسلہ کہاں کہاں پہنچتا ہے، اور ان مٹ یادوں کو مجتمع کر کے پراسرار سریلی رشتے میں پرو دیتا ہے۔ بالآخر ہوٹل میں بیٹھے بیٹھے اسے یوں لگتا ہے کہ رفتہ رفتہ چہرے لمبے ہوتے جا رہے ہیں اور جبڑے پھیل رہے ہیں۔ سامنے ملگجی سفید داڑھی والا شخص قحط زدوں کی طرح کھانے پر ٹوٹا پڑا ہے۔ وہ خود بھی بے دھیانی میں کھانا شروع کرتا ہے اور کھاتا ہی چلا جاتا ہے۔ اس کے دل میں وسوسہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ بے تحاشا کھانے والا شخص اور ہڈیوں کا ڈھانچ کوئی اور تھا یا وہ خود ہی ہے۔ بدروح آدمی کے اندر سما کر کہاں ٹھکانا کرتی ہے، پیٹ میں یا دماغ میں؟ دماغ خود ہی تو بدروح نہیں کہ آدمی کے اندر سما گیا ہے؟ انتظار حسین اکثر یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا میں، میں ہی ہوں، یا وہ دوسرا جس کا ذکر ہو رہا تھا، وہ دوسرا کوئی دوسرا نہیں ہے، وہ خود ہی ہے۔ چنانچہ کہانی کا مرکزی کردار محسوس کرتا ہے کہ ہڈیوں کا ڈھانچ وہ خود ہی ہے، اور ٹانگیں لمبی لمبی ہو گئی ہیں اور بے تحاشا بھوک لگ آئی ہے۔

"ٹانگیں" کی فضا سفر کی ہے۔ "زرد کتا" کی طرح اس میں کہانی مکالمے کے ذریعے بُنی گئی ہے۔ مکالمہ تانگہ چلانے والے یاسین، تانگے کی کچھ سواریوں اور سید صاحب کے درمیان رونما ہوتا ہے۔ کہانی کا کلیدی جملہ جو چھوٹتے ہی سامنے آتا ہے، یہ ہے: "آدمی سالے کا کوئی اعتبار ہے!" شام کی پراسرار فضا میں گفتگو کے دوران یاسین ایک کے بعد ایک اپنے تجربات اور عقائد بیان کرتا ہے، داتا دربار، علی بن عثمان جلابی، کشف المحجوب اور وہ فقیر جس نے

کہا اے فلانے اب مر جانا چاہیے اور مر گیا۔ یاسین اچھرے کی زنانی سواری کو سخت بے اعتنائی سے جواب دیتا ہے اور اسے نہیں بٹھاتا۔ وہ پچھل پائیوں کا ذکر کرتا ہے "سیّد صاب، عورت اتنی خبصورت کہ میرا دل یوں یوں کرے، پر میری نظر ایک ساتھ اس کے پیروں پر جا پڑی، میرا جی سَن سے نکل گیا۔" یاسین نے عورت کا بال توڑا اور اسے قابو میں کر لیا۔ لیکن ایک رات گھنے پیڑ کے نیچے دھم سے ایک مشٹنڈا نیچے کودا، اور رات بھر لڑائی ہوتی رہی۔ یاسین حریان کہ مشٹنڈا لمبا ہو رہا ہے۔ لمبا ہوتے ہوتے اس کا سر درخت کی سب سے اوپر والی پھنگ سے جا لگا اور یاسین اس کی ٹانگوں سے لپٹا رہ گیا۔ ٹانگیں اس کی بکرے جیسی تھیں۔ سفر کے دوران یاسین کئی سواریوں کو انکار کرتا ہے، ایک دو کو بٹھاتا ہے۔ پھر کہتا ہے سیّد صاب زمانہ بہت برا آ گیا ہیں میکلوڈ روڈ پر کھڑا تھا۔ ایک جنٹلمین سونٹ بونٹ ڈانٹے آیا۔ میں نے کہا لے بھئی یاسین سواری مل گئی۔ مگر جی وہ چپکے سے بولا، مال ملے گا۔ میں بہت کھسیانا ہوا۔ یاسین بی اماں کی تنبیہ کا ذکر کرتا ہے کہ چودھویں صدی میں گائے گوبر کھائے گی اور بیٹی بر مانگے گی، پر جی اب تو اس سے بھی زیادہ ہو گئی،

> "پرسوں رات میں بیڈن کے اڈے پہ کھڑا تھا۔ کیا دیکھوں ہوں کہ حرامی بونڈی کے تانگہ میں ایک لونڈیا بیٹھی ہے۔ بونڈی سالا بہت حرامی ہے ہیں جی اس لونڈیا کو جانے تھا۔ میں اسے کئی مرتبے کالج پہنچا کے آیا تھا، پر وہ تانگہ میں بیٹھی تھی، سید صاحب میں مر گیا... اور اُس فقیر نے مصلے پہ لیٹ، آنکھیں بند کر اعلان کیا کہ میں مر گیا، اور وہ مر گیا۔"

بُرا زمانہ آ گیا ہے کسی کا کوئی اعتبار نہیں نہ مرد کا نہ عورت کا۔ جس عورت کو دیکھو پچھل پائی اور یہ سالا مرد سب سالوں کی ٹانگیں بکروں کی ہو گئیں۔ سفر کے خاتمے پر سید صاحب یاسین سے پوچھتے ہیں کہ میکلوڈ والی سواری نے جو سوال کیا تھا اور جس پر یاسین نے اس کو اتار دیا تھا، اگر وہی سوال سید صاحب کریں تو۔ یاسین دم لے کر کہتا ہے "نہیں سیّد صاحب آپ ایسا نہیں کہیں گے... نہیں سید صاحب آپ مت کہیے ایسا۔" سیّد صاحب کے کانوں میں یہ جملہ بہت دیر تک گونجتا رہتا ہے "نہیں سیّد صاحب آپ نہیں کہیں گے"، اور پھر یاسین کا یہ کہنا کہ آدمی سالا بہت کُتی چیز ہے کچھ پتا نہیں چلتا کون کیا ہے۔ آپ کو کیا پتہ کہ میں کون ہوں، اور جی مجھے کیا پتہ آپ کون ہیں۔" اس کہانی میں بھی انتظار حسین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ وجود کیا ہے، اور کیا نہیں ہے:

"سوال یہ ہے کہ میں ہوں یا میں نہیں ہوں؟ سوال یہ ہے کہ میں ہوں تو کیوں ہوں، اور نہیں ہوں تو کیسے نہیں ہوں اور سوال یہ ہے کہ کیا یہ ممکن ہے کہ آدمی ہوا ور پھر نہ ہو"

کہانی کا مرکزی موضوع انسان کی اخلاقی گراوٹ ہے۔ انتظار حسین کہتے ہیں:

"آدمی جب گرتا ہے تو اسے مطلق اطلاع نہیں ہوتی کہ وہ گر گیا ہے۔ اور سب لوگوں کے کہنے سننے پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ گر گیا ہے لیکن اسے معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیوں کر گرا تھا۔ وہ لاکھ اپنی گری ہوئی حالت کو دھیان میں لانے کی کوشش کرتا ہے لیکن اس کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔ بس یوں لگتا ہے جیسے وہ ان لمحوں میں تھا ہی نہیں جیسے وہ تھا اور پھر نہیں رہا تھا اور اب پھر ہے"

انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے سارے وجود کو یعنی شعور و لاشعور، حافظے و عقیدے اور تجربے و مشاہدے کو تخلیقی نقطے پر مرتکز کر سکتے ہیں۔ وہ اپنی پوری فکر کے ساتھ وجود کو محسوس کرتے ہیں۔ وہ ان یادوں اور خوابوں کو واپس لانے کی سعی کرتے ہیں جو ماضی میں انسان کی مسرتوں اور اس کی خوشیوں میں بسے ہوئے تھے، اور عہدِ حاضر کی یلغار میں یکایک غائب ہو گئے۔ وہ ان یادوں کو کھیل کے میدانوں سے بھاگے ہوئے بچوں کی طرح پکڑ پکڑ کر لاتے ہیں اور سب جمع ہو کر دھما چوکڑی مچاتے ہیں۔ انتظار حسین کہتے ہیں کہ انسان چونکہ یادیں رکھتا ہے، اس لیے ہے۔ انتظار حسین کا یہ حوصلہ معمولی نہیں کہ وہ اجنبی جزیروں میں قدم رکھتے ہیں، اور آدم زاد کو ڈھونڈتے ہیں۔ انسان خود کو بندروں، بکروں اور کتّوں کے درمیان پاکر آنسو بہاتا ہے۔ جانور اسے خموشی کی زبانِ گویا میں تنبیہ کرتے ہیں کہ اے بدبخت تو جس جزیرے میں ہے وہاں ایک ساحرہ حکومت کرتی ہے۔ جو اس کی محل سرا میں جاتا ہے، جانور بن جاتا ہے۔ یہ جزیرہ عاقبت سرائے دنیا ہے اور ساحرہ عہدِ حاضر کی ترقیاں اور یہ سب پہلے آدمی تھے پھر بندر، کتے اور بکرے بنتے چلے گئے۔ اس ساحرہ کے محل سرا میں انسان کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ بندروں، کتوں اور بکروں کے درمیان چلتے ہوئے وہ اذیت سے سوچتا ہے کہ کب تک اپنے تئیں برقرار رکھ سکے گا۔ کبھی وہ دیکھتا ہے کہ مکھی بن گیا ہے۔ صبح جاگتا ہے تو سخت حیران ہوتا ہے کہ کیا وہ سچ مچ مکھی بن گیا ہے، اور عمر بھر یہ طے نہیں کر سکتا کہ آیا وہ آدمی ہے یا مکھی۔ گھر پہنچ کر وہ کمرہ کھولتا تو کپڑے بدلتے ہوئے اچانک اس کی نظر اپنی برہنہ ٹانگوں پر پڑتی ہے۔ کچھ شک کے ساتھ وہ اپنی برہنہ ٹانگوں کو دیکھتا ہے اور شک ہی شک میں یہ طے نہیں کر سکتا کہ یہ برہنہ ٹانگیں اس کی اپنی ٹانگیں ہیں یا بکرے کی

مانگیں ہیں۔

اس دور کی کہانیوں میں اس لحاظ سے ایک معنوی ربط اور وحدت ہے کہ ان میں سے زیادہ تر انسان کے روحانی زوال کو کسی نہ کسی نہج سے پیش کرتی ہیں، اور وجود کی غرض وغایت اور نوعیت وماہیت کے بارے میں طرح طرح کے سوال اٹھاتی ہیں۔ "کایا کلپ" اور "سوتیاں" اگرچہ تیکنیک کے اعتبار سے "آخری آدمی" اور "زرد کتا" سے مختلف ہیں کہ ان میں پیرایہ دیووں اور شہزادیوں کی تمثیلوں کا ہے، اور اگرچہ بنیادی موضوع ان کا بھی انسان کا زوال ہے، لیکن یہاں مرکزیت طمعِ دنیا، جنسی کشش یا ہوس ناکی کو نہیں، بلکہ خوف اور دہشت کو حاصل ہے جس سے شخصیت اپنے میں اندر ہی اندر سکڑنے لگتی ہے اور بالآخر معدوم ہو جاتی ہے۔ بظاہر "کایا کلپ" کا نام ہی کافکا کی META-MORPHOSIS کی یاد دلانے کے لیے کافی ہے، اور اتنی بات معلوم ہے کہ انتظار حسین کافکا سے متاثر ہیں اور جس طرح وہ انسان کے نہاں خانۂ باطن میں سفر کرتے ہیں اور خوف وہراس کی پھیلتی بڑھتی پرچھائیوں سے باطنی اور ظاہری دونوں دنیاؤں کے اسرار کھولتے ہیں اور انکشافِ حقیقت کرتے ہیں، اس سے اتنا اندازہ تو کیا ہی جا سکتا ہے کہ خود انتظار حسین کی ذہنی ساخت اور ان کی تخلیقی افتاد ان کے اظہار کو کافکائی راہ پر ڈال دیتی ہے۔ تاہم ہر جگہ موضوع کو برتنے کا پیرایہ انتظار حسین کا اپنا ہے۔ انتظار حسین کا تمثیلی اسلوب مکالماتی بُنت اور معاشرتی فضا سازی ایسی زبردست انفرادیت لیے ہوئے ہے کہ انھیں نہ کسی کا مقلد کہا جا سکتا ہے نہ کسی سے متاثر۔ "زرد کتا" اور "آخری آدمی" کے مقابلے میں "کایا کلپ" خاصی مختصر کہانی ہے، لیکن تاثر کے اعتبار سے اُن سے کم نہیں۔ کہانی کی فضا داستانوں کی سی ہے۔ شہزادہ آزاد بخت اور سفید دیو کے نام تک داستانوں کی یاد دلاتے ہیں۔ شہزادی سفید دیو کی قید میں ہے۔ شہزادہ اُسے رہائی دلانے آیا تھا لیکن خود سحر میں گرفتار ہو گیا۔ ہر رات جب دیو کی دھمک سے قلعے کے در و دیوار لرزنے لگتے تو وہ سکڑنے لگتا اور سکڑتے سکڑتے ایک چوڑا سیاہ نقطہ رہ جاتا اور پھر ایک بڑی سی مکھی بن جاتا۔ ہوتے ہوتے اسے مکھی کی جون میں رات گزارنے کی اتنی عادت پڑ گئی کہ صبح ہونے پر سخت کشمکش کے بعد وہ مکھی سے آدمی بنتا اور نڈھال پڑا رہتا۔ یہ عمل روز بروز اور اذیت ناک ہوتا گیا اور بالآخر اسے محسوس ہونے لگا جیسے وہ مکھی کی جون سے تو نکل آتا ہے لیکن آدمی کی جون میں دیر تک نہیں آتا۔ تب شہزادی پچھتاتی ہے اور فیصلہ کرتی ہے کہ وہ شہزادے کو مکھی نہیں بنائے گی۔ چنانچہ دن ڈھلے اسے تہہ خانے میں بند کر دیتی ہے۔ پر جب دن ڈھلتا ہے تو وہ روز کی طرح سہم جاتا ہے

اور آپ ہی آپ سمٹتا جاتا ہے۔ صبح ہونے پر دیو کے جانے کے بعد شہزادی تہ خانہ کھولتی ہے تو یہ دیکھ کر حیران رہ جاتی ہے کہ وہاں شہزادہ نہیں ہے اور ایک بڑی سی مکھی بیٹھی ہے۔ وہ اپنا منتر پڑھ کر پھونکتی ہے کہ شہزادہ مکھی سے آدمی بن جائے، پر اس کا منتر کچھ اثر نہیں کرتا اور شہزادہ ہمیشہ کے لیے مکھی بن جاتا ہے۔

یہ کہانی خوف کی نفسیات کو پیش کرتی ہے اور خوف و دہشت کے فشار سے انسانی شخصیت کس طرح پچک جاتی ہے، اس کیفیت کو تمثیلی سطح پر پیش کرتی ہے۔ کہانی کے آغاز میں شہزادی کے سحر سے شخصیت کے معدوم ہونے کا جو دائرہ شروع ہوا تھا، کہانی کے آخر میں شہزادہ آزاد بخت کے مستقل طور پر مکھی کی جون میں منتقل ہو جانے سے وہ مکمل ہو جاتا ہے۔ نفسیاتی عمل کے اس دائرے کا احساس انتظار حسین کہانی کے شروع ہی میں کرا دیتے ہیں کیونکہ کہانی کے انجام ہی سے انھوں نے اس کا آغاز کیا ہے: "شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھی کی صورت میں صبح کی ... اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا اور جو چھپا ہوا تھا وہ ظاہر ہو گیا۔" شروع شروع میں شہزادی جب عمل پڑھ کر شہزادے کو مکھی بناتی اور دیوار سے چپکاتی ہے تو اس کی مردانہ غیرت جوش میں آتی ہے اور وہ یہ سوچ کر احتجاج کرتا ہے کہ "اے آزاد بخت تجھے اپنی عالی نسبی، اپنی ہمت و شجاعت پر بہت گھمنڈ تھا۔ آج تیرا گھمنڈ خاک میں ملا کہ ایک غیر جنس تیری جنس پر حکومت کرتا ہے اور ستم توڑتا ہے اور تو حقیر جان کی خاطر دنیا کی حقیر مخلوق بن گیا ہے۔" لیکن رفتہ رفتہ عزتِ نفس کا احساس معدوم ہو جاتا ہے، اور عافیت کی خواہش غیرت اور مردانگی کے جوش کو خاک میں ملا دیتی ہے۔

اس کہانی میں انتظار حسین کا کمال اُن باطنی کیفیات کا بیان ہے جو دہشت کے باعث یا مکھی کی جون میں آ جانے بعد شہزادہ محسوس کرتا ہے۔ صبح کو جب وہ جاگتا تو اس خیال میں غلطاں رہتا کہ کیا وہ سچ مچ مکھی بن گیا تھا؟ کیا آدمی مکھی بھی بن سکتا ہے؟ اس خیال سے اس کی روح اندوہ سے بھر جاتی۔ لیکن شام ہوتے وہ پھر سمٹنے لگتا۔ دن اس کے لیے اگرچہ شبِ وصل سے کم نہ تھا، لیکن کبھی کبھی دن میں اُسے ایسا لگتا کہ وہ مکھی بن گیا ہے۔ شہزادی اس کے باہوں کے حلقے میں ہوتی اُسے شک آگھیرتا کہ کیا وہ آدمی کی جون میں ہے؟ وہ اندیشوں وسوسوں اور شکوں کے گھیرے کو توڑنے کی بار بار سعی کرتا اور دیو سے نمٹنے کا ارادہ کرتا لیکن اس کا ضعف اور اذیت بڑھتی جاتی اور اسے یہ سوال آگھیرتا کہ وہ پہلے آدمی ہے، بعد میں مکھی، یا پہلے مکھی ہے اور بعد میں آدمی؟ اس کا دن ایک دھوکا ہے اور رات اصل ہے یا رات دھوکا ہے اور دن اصل ہے؟ " آپ ہی آپ اُسے اس

خیال پر شک ہونے لگا "شاید میری رات ہی میری اصل زندگی ہو اور میرا دن میرا بہروپ ہو۔ وہ اس ادھیڑ بن میں لگ جاتا ہے کہ اس کی اصل کیا ہے۔ ہر چیز اپنی اصل کی طرف لوٹتی ہے۔ میں کہ مکھی تھا پھر مکھی بن گیا ہوں"۔ یہ انسانی و حیوانی یا عقلی و جبلّی قوتوں کے درمیان تصادم اور کشاکش کی وہ منزل ہے جب شہزادہ آزاد بخت آدمی بھی تھا اور مکھی بھی۔ یہاں بالواسطہ طور پر انتظار حسین یہ بنیادی سوال بھی اٹھاتے ہیں کہ کیا انسان کی اصل اس کی جبلّت ہے اور عقل و شعور کا ارتقا ثانوی ہے یا خارجی قوتوں کا دباؤ جب حد سے بڑھتا ہے تو انسان اپنی حیوانی اصل کی طرف پلٹتا ہے:

"شہزادے کو خیال سا ہوا کہ شاید اس کے اندر بہت گہرائی میں ایک ننھی مکھی بھنبھنا رہی ہے۔ اس نے اسے وہم جانا اور رد کر دیا۔ پھر رفتہ رفتہ اسے خیال ہوا کہ کہیں سچ مچ وہ مکھی ہی نہ ہو۔ تو مکھی میرے اندر بھی پل رہی ہے؟ اس خیال سے اُسے بہت گھن آئی جیسے وہ اپنی ذات میں نجاست کی پوٹ لیے پھر رہا ہو، جیسے اس کی ذات دودھ گھی تھی اور اب اس میں مکھی پڑ گئی ہے۔"

خوف کا دباؤ بڑھتا ہے تو ہوتے ہوتے شہزادہ اپنا نام بھی بھول جاتا ہے۔ تب وہ بہت پریشان ہوتا ہے کہ اس کا نام کیا ہے "نام! اس نے کہا حقیقت کی کنجی ہے میری حقیقت کی کنجی کہاں ہے"۔ شہزادہ آزاد بخت نے اپنا نام بہت یاد کیا پر اُسے اپنا نام یاد نہ آیا اور وہ بے حقیقت بن گیا۔ جیسے وہ سب کچھ اپنے پچھلے جنم میں تھا اور جیسے یہ اس کا یہ نیا جنم تھا۔ اور اس میں وہ محض مخلوق تھا یعنی حیوانی مخلوق۔ چنانچہ مکھی اس کی بڑی اور قوی ہوتی چلی گئی اور اس کا آدمی ماضی بنتا چلا گیا۔ مکھی کی جون سے واپس آتا تو اسے اپنا آپا میلا نظر آتا، طبیعت گری گری سی، بدن ٹوٹا ہوا، جیسے رات بند بند الگ ہو گیا اور ابھی پورے طور پر جڑ نہیں پایا۔ اسے لگتا کہ اس کے عقب میں کوئی چیز بھنبھنا رہی ہے وہ پھر نہاتا اور اپنے تئیں میلا پاتا، اسے متلی ہونے لگتی اور اپنے آپ سے گھن آتی۔ اسے ہر چیز میلی اور غلیظ نظر آتی، قلعے کی دیواریں، درختوں کے پتے، نہر کا پانی حتیٰ کہ شہزادی بھی۔ اُسے وہم ہونے لگتا کہ اس کے اندر بھنبھناتی ہوئی مکھی اس کی روح کے اندر اتر رہی ہے۔ بالآخر آدمی کی جون میں واپس آنا اس کے لیے قیامت بن گیا۔ شہزادے سے مکھی یا انسان سے حیوان تک تو خیر ٹھیک تھا لیکن انتظار حسین اسی پر بس نہیں کرتے، وجود کی ماہیت کی بحث کو بھی چھیڑتے ہیں۔ شہزادہ بار بار سوچتا ہے کہ شاید وہ مکھی بھی نہیں ہے اور آدمی بھی نہیں ہے تو پھر وہ کیا ہے؟ شاید وہ کچھ بھی نہیں اس خیال سے اُسے پسینہ آنے لگتا اور نبض ڈوبنے لگتی۔ شروع

شروع میں یہ ہوتا تھا کہ جب شہزادی عمل پڑھ کر شہزادے کو مکھی بناتی اور چھپا دیتی، تب بھی دیو رات بھر "مانس گند مانس گند" چلاتا رہتا تھا گویا اُسے انسان کے وجود کا خطرہ ہو۔ لیکن کہانی کے آخر میں جب شہزادی آزاد بخت کو مکھی نہیں بناتی تو اس رات اگرچہ شہزادہ یعنی آدمی تہ خانے میں موجود ہے لیکن دیو "مانس گند مانس گند" نہیں چلاتا۔ اس لیے کہ اس کی آدمیت ختم ہو چکی ہے اور وہ مارے خوف کے خود بخود آدمی سے مکھی بن چکا ہے۔ شہزادی حیران ہوتی ہے کہ جب وہ شہزادے کو مکھی بنا دیتی تھی تب بھی اس کی آدمی والی بو باقی رہتی تھی، لیکن آج کیا ہوا کہ میں نے اُسے مکھی نہیں بنایا مگر دیو پھر بھی "مانس گند مانس گند" نہیں چلایا۔ انسانی شخصیت کے زوال کی انتہا یہی ہے کہ اس کی آدمی والی بو ہی جاتی رہے۔ ماحول کے منفی اثرات سے وہ اپنی ذات میں اتنا پسپا ہو گیا ہے کہ منتر پڑھنے پر بھی آدمی کی جون میں نہیں آتا اور یہ ظلم کی صبح ہے کہ جس کے پاس جو تھا چھن چکا ہے، اور جو جیسا تھا ویسا نکل آیا ہے یعنی آج کا انسان جس عدم تحفظ اور خوف کی فضا میں سانس لے رہا ہے اور جس بے یقینی کا شکار ہے، اس کی وجہ سے وہ اپنے وجود میں سکڑ کر مکھی بن جانے پر مجبور ہے۔ انتظار حسین کے ایسے افسانے آج کے خوف زدہ انسان کی نفسیات کا عکس پیش کرتے ہیں۔ انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے آج کے انسان کے اخلاقی اور روحانی زوال کے سلسلے کی ایک ایک کڑی کو اس طرح بیان کیا ہے کہ قاری کو اپنے اندر کی مکھی، زرد کتا، بندر یا بکرے کی ٹانگیں صاف دکھائی دینے لگتی ہیں۔ انتظار حسین اصرار کرتے ہیں کہ انسان بنے رہنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنی تشخیص کریں، اپنی شناخت کریں، اور ذات سے عاری نہ ہو جائیں۔ اپنے ان کرداروں کے بارے میں انتظار حسین لکھتے ہیں :

"اپنی ایک کہانی میں میں نے اُس مکھی کی کہانی لکھی تھی جو اپنا گھر لیپتے لیپتے اپنا نام بھول گئی تھی۔ اس نے بھینس سے جا کر پوچھا کہ بھینس بھینس میرا نام کیا ہے۔ بھینس نے جواب دیئے بغیر دم ہلا کر اسے اڑا دیا۔ پھر اس نے گھوڑے سے جا کر یہ سوال کیا۔ گھوڑے نے بھی اپنی کنوتیاں ہلا کر اُسے اڑا دیا۔ وہ بہت مخلوقات کے پاس یہ سوال لے کر گئی، اور کسی نے اس کا جواب نہ دیا۔ آخر وہ ایک بڑھیا کے پیر پر جا بیٹھی۔ بڑھیا نے ہشت مکھی کہہ کر اُسے اڑا دیا اور مکھی کو اس ذلت کے طفیل اپنا نام معلوم ہوا۔ کیا عجب ہے کہ میں نے جو بعض نحوست مارے کردار سوچے ہیں، وہ اسی چکر میں ہوں۔ وہ شخص جو اپنی پرچھائیں سے ڈرا ڈرا پھرتا تھا، وہ شخص جس کا سارا بدن سوئیوں میں بیندھا ہوا تھا، وہ شخص جسے اپنی ٹانگیں بکرے کی نظر آئیں، وہ شخص جو ہزار

ریاضت کے باوجود زرد کتے کی زد سے نہ بچ سکا، وہ شخص جو شہزادے سے مکھی بن گیا،
وہ شخص جو آخر کار بندر بن کر رہا، میں نے ان سب کے پاس جا کر اپنا نام پوچھا ہے،
اور باری باری ہر ایک پر شک ہوا ہے کہ یہ میں ہوں لیکن شاید میں ذلت کے اس آخری
مقام تک نہیں پہنچا ہوں جہاں پہنچ کر میں اپنے آپ کو پا سکوں۔ ذلت کی اس انتہا
تک پہنچنا میری افسانہ نگاری کا منتہا ہے۔"

دیو اور شہزادی کی تمثیل "سوئیاں" میں بھی ملتی ہے۔ "کایا کلپ" میں شہزادہ شہزادی کو دیو کی قید سے رہا کرانے کے لیے قلعہ میں آیا تھا مگر خوف اور دہشت سے سکڑتے سکڑتے اپنی پہچان کھو بیٹھا۔ "سوئیاں" میں بھی دیو، شہزادی اور شہزادے کا مثلث ہے۔ لیکن "کایا کلپ" میں کہانی کی معنویت شہزادے کی ذہنی کیفیت اور باطنی کرب کے حوالے سے کھلتی ہے۔ یہاں خاتمے پر نفسیاتی موڑ ہے جو ان جانی حقیقت کے خوف کا پردہ در دہ ہے۔ اس میں شہزادہ مرا ہوا تہہ خانے میں پڑا ہے، اس کا جسم سوئیوں سے بندھا ہوا ہے اور کہانی انجام پر پہنچ کر اپنے غیر متوقع موڑ کی وجہ سے اپنی معنویت کھو دیتی ہے۔ ایک انجانی حقیقت کا خوف، وسوسہ اور شک اچانک شہزادی کو آگھیرتا ہے، اور وہ اس سے مغلوب ہو جاتی ہے۔ خوف کا غلبہ دونوں کہانیوں میں مشترک ہے، لیکن وہاں جانی پہچانی حقیقت کا خوف ہے، اور یہاں ان جانی حقیقت کا خوف ہے جس کی دہشت سے عمل کی رو یک لخت بدل جاتی ہے۔ "کایا کلپ" کے مقابلے میں "سوئیاں" کمزور اور کم موثر کہانی ہے۔ وہ اس لیے کہ اس میں خوف کی لمحہ بہ لمحہ بڑھنے والی پرچھائیوں کے ذہنی سفر کی وہ داستان رقم نہیں ہوئی جو "کایا کلپ" میں ملتی ہے، اور جو انسان کی اصلی فطرت کو آئینہ دکھاتی ہے یا جبلتوں کو آشکار کرتی ہے یا وجود کی ماہیت پر سوالیہ نشان لگاتی ہے۔ وہاں معنی کی تہیں ایک کے بعد ایک کھلتی ہیں۔ یہاں ایک ہی پرت ہے جو آخر میں ایک ہلکے سے دھچکے کے ساتھ سامنے آجاتی ہے ورنہ پوری کہانی سیدھا سادا داستانی پیرایہ رکھتی ہے۔ صرف آخر کے موڑ کی وجہ سے یہ کہانی آج کی تمثیلی کہانی بن جاتی ہے اور اس میں معنیاتی بُعد آجاتا ہے شہزادی چپ چاپ اداس اداس پھرتی تھی۔ اکیلے میں اُسے خفقان ہوتا تھا، دیو نے اس گلشن خوبی پر ترس کھایا اور چابیوں کا گچھا نکال اس کے حوالے کیا کہ اس قلعے میں سات کوٹھریاں ہیں، چھ کوٹھریاں کھولنا اور جی بہلانا، ساتویں کوٹھری مت کھولنا۔ اگر کھولے گی تو اپنے سر خرابی لائے گی۔ یہاں ایک بدیہی نکتہ یہ بھی ہے کہ انسانی فطرت کا تقاضا ہے کہ جس امر سے اُسے روکا جائے اس کی طرف ضرور کھنچتا ہے۔ معاملہ نیکی بدی کا نہیں بلکہ اسرار کھولنے، نامعلوم کو معلوم کرنے، بھید کی تہہ تک

پہنچنے یا انجانی حقیقت کو، خواہ وہ معمولی کیوں نہ ہو، غیر معمولی تصور کرنے اور اس کی کشش کے طلسم میں کھو جانے کا ہے۔ تیکنیک کے اعتبار سے نفسیاتی عمل کے دائرہ در دائرہ پھیلنے کی کیفیت اس کہانی میں بھی ہے۔ کیونکہ کہانی کا آغاز انجانی حقیقت کی طرف کھنچنے کی جس قوس سے ہوتا ہے، کہانی کے آخر میں وہ ایک شک میں تبدیل ہو کر اچانک منقطع ہو جاتی ہے اور نفسیاتی عمل کا دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ شہزادی جس کوٹھری کو کھولتی ہے' ایک نیا عالم نظر آتا ہے کسی میں ہیرے جواہرات ہیں، کسی میں زرق برق پوشاکیں، اور کسی میں باغ بغیچوں کی بہار، لیکن اس کے تصور میں ہر وقت ساتویں کوٹھری منڈلاتی رہتی ہے جس سے دیو نے منع کیا تھا۔ دیو کی ممانعت کے باعث وہ اسے کھولتے ڈرتی بھی تھی اور اس کی طرف کھنچتی بھی تھی۔ شجرِ ممنوعہ تو ممنوع تھا ہی اس لیے کہ آدم اس کی کشش سے مغلوب ہو جائے۔ "یوں لگتا کہ ساتویں کوٹھری اس کے ساتھ اندر چلی آئی ہے، جیسے وہ اس کے اندر اتر گئی ہے اور کھلنے کا تقاضا کر رہی ہے۔" آخر اس نے قفل میں کنجی یوں ڈالی جیسے آدمی اپنے جذبے کے سامنے سپر ڈالتا ہے۔ مگر وہاں تو کچھ بھی نہیں تھا، بس ایک آدمی مردہ سا پڑا تھا۔ اُسے کرید ہوئی کہ وہ واقعی مر گیا ہے یا جیتا ہے۔ دیکھا تو اس میں جابجا سوئیاں چبھی ہوئی پائیں۔ اسے بڑا تعجب ہوا، سارا بدن سوئیوں سے بندھا تھا۔ تجسس اور حیرانی میں وہ سوئیاں نکالنے لگی، اس کی پوریں چھل چھل گئیں۔ سوئیاں چنتے چنتے اسے اپنی انّا سے سنی وہ کہانی یاد آ گئی کہ ایک شہزادہ ایک دیو کی قید میں تھا۔ قلعے میں چار کھونٹ تھے۔ تین کھونٹ جانے، شکار کھیلنے اور جی بہلانے کی اجازت تھی، پر چوتھے کھونٹ کی ممانعت تھی۔ مگر شہزادے پر سنک سوار ہوئی۔ جیسے ہی چوتھے کھونٹ میں داخل ہوا مصیبتوں کے نرغے میں آ گیا۔ دیو نے سارے بدن میں سوئیاں گود دیں اور کوٹھری میں ڈال دیا۔ ایک اجنبی شہزادی نے آ کر سوئیاں نکالیں اور شہزادہ جاگ کھڑا ہوا۔ یہاں انتظار حسین نے عمداً ایک بڑی ڈبیہ میں چھوٹی ڈبیہ رکھ دی ہے۔ ساختیاتی STRUCTURAL رو سے یہ دونوں حکایتیں ایک دوسرے کے متوازی ہیں۔ چھوٹی ڈبیہ میں دائرہ مسرت و بہجت پر منتج ہوا تھا، لیکن بڑی ڈبیہ کی مدد سے انتظار حسین چونکہ ان جانی حقیقت کی کشش کا بالکل دوسرا روپ دکھانا چاہتے ہیں، اس لیے اصل تمثیل کے انجام سے الٹ انجام کی گنجائش انتظار حسین نے یہیں نکال لی۔ انجام ایک سا ہو تو پھر کہانی میں باقی رہ ہی کیا جائے گا، انتظار حسین اس نکتے کو خوب سمجھتے ہیں۔ شہزادی خونم خون پوروں کو دیکھتی ہے اور سوئیوں کو چنتی ہے "ایسے کام بھی ہوتے ہیں جو اذیت بھی دیتے ہیں اور لذت بھی دیتے ہیں۔" شہزادی بدن کی ساری سوئیاں بینڈ ڈالتی ہے، بس ایک سوئی باقی تھی۔ شہزادی کو محسوس ہوا کہ جیسے اس کے چھ در کھل چکے ہیں اور وہ ساتویں در کی دہلیز پر کھڑی ہے۔ بس ایک سوئی

نکالے گی تو شہزادہ زندہ ہو اٹھے گا۔ وہ ساتویں در کی دہلیز پر حیران کھڑی رہی۔ پھر آپ ہی آپ اس کے دل میں ایک ڈر سماتا چلا گیا۔ فیصلے کی یہ گھڑی ہاں یا نہیں کی گھڑی ہے۔ یہ وجودی ذمہ داری اور فیصلے کی دہشت بھی ہو سکتی ہے۔ وہ تذبذب میں گھر گئی۔ اس نے سوئی کو پوروں سے پکڑا اور پھر چھوڑ دیا۔ بیدار ہوتا ہوا شہزادہ پھر ساکت ہو گیا۔ کہانی کا یہ مرکزی خیال خاصا واضح ہے کہ جس طرح ممنوعہ شئے انسان کو ڈراتی بھی ہے اور اُسے کھینچتی بھی ہے، اُسی طرح ان جانی حقیقت کی کشش انسان کو کھینچتی بھی ہے اور اس کا خوف انسان کو روکتا بھی ہے شہزادی اور سوئیوں کی اس تمثیل کا معنوی فائدہ انتظار حسین نے اپنی ایک اور کہانی "سوت کے تار" میں بھی اٹھایا ہے، اگرچہ اس کہانی میں اس تمثیل کو مرکزیت حاصل نہیں۔ شہزادی صبح سے شام تک شہزادے کی سوئیاں چنتی رہتی ہے۔ سب سوئیاں نکل آئیں بس آنکھوں کی سوئیاں رہ گئیں شہزادی اس تصور سے بہت خوش ہوئی کہ جلد یہ جوان زندہ ہو جائے گا اور اس اندھیری کوٹھری سے نکل آئے گا اور پھر . . . لیکن اس نے دل میں کہا بس ذرا پانی پی آؤں۔ باہر گئی، پانی پیا، الٹے پیروں واپس آئی مگر اس نے دیکھا کہ کوٹھری کا دروازہ بند ہو گیا ہے۔ ایک لمحہ جو میسر ہوا تھا، اس میں صحیح فیصلہ نہ کر سکنے سے وہ موقع جاتا رہا۔ جو لمحہ کھو گیا سو کھو گیا۔ آپ نے دیکھا، ایک تمثیل اور کتنے معنوی ابعاد۔ سارا فرق ہاں اور نہیں کا ہے، اور جو کچھ منتج ہوتا ہے، ہاں اور نہیں کے فیصلے سے ہوتا ہے، اور لمحۂ حاضر کو کھو دینے سے ہاتھ خاک نہیں آتا۔ تمثیل تینوں کہانیوں یعنی "کایا کلپ"، "سوئیاں" اور "سوت کے تار" میں ملتی جلتی ہے، لیکن معنیاتی ارتکاز تینوں کا الگ الگ ہے۔ تاہم اتنا واضح ہے کہ ایسی تمثیلیں، حکایتیں اور قصے کہانیاں انتظار حسین کے تحت الشعور کا حصہ ہیں۔ وہ جب اور جہاں چاہتے ہیں ان کا چقماق رگڑتے ہیں، اور ان سے معنوی شرار جھڑنے لگتے ہیں۔

یہاں انتظار حسین کے فن کے اس پہلو کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ ان کا بنیادی تجربہ چونکہ ہجرت کا تجربہ ہے، اور ہجرت اور سفر لازم و ملزوم ہیں، اس لیے ان کے افسانوں بالخصوص وجودی افسانوں میں سفر یا اپنی ذات کی تلاش ایک انتہائی معنی خیز MOTIF کا درجہ رکھتی ہے" وہ جو کھوئے گئے" اور "شہرِ افسوس" کی بنیاد ہی سفر پر ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ "پرچھائیں" "ہڈیوں کا ڈھانچ" "ہم سفر"، "ٹانگیں" اور "کٹا ہوا ڈبہ" میں بھی سفر کلیدی MOTIF کا درجہ رکھتا ہے۔ "پرچھائیں" کا مرکزی کردار ایک دوسرے شخص کی تلاش میں جگہ جگہ جاتا ہے لیکن یہ تلاش دراصل خود اپنی تلاش ہے۔ ایک نام کے دو کیا ہوتے نہیں؟ بلکہ ایک نام کے کئی کئی ہوتے ہیں۔ چلتے چلتے اُسے کچھ وہم سا ہوتا ہے اور آن کی آن میں ایک تصور سا بندھ جاتا ہے جیسے وہ نہیں بلکہ کوئی دوسرا اُسے ڈھونڈ

ملا ہے اور وہ خود جگہ جگہ چھپتا پھر رہا ہے۔ انتظار حسین نے یہاں اُس حکایت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جو کئی صوفیا سے منسوب ہے یعنی حضرت بایزید نے کسی سے پوچھا تو کون ہے اور کس کو پوچھتا ہے؟ سائل نے جواب دیا مجھے بایزید کی تلاش ہے، اور حضرت بایزید نے پوچھا، کون بایزید؟ میں بھی بایزید کو ڈھونڈھتا ہوں، مگر مجھے وہ ملا نہیں۔ سارا دن اپنی ذات کی پرچھائیں کی ڈھنڈیا میں گزر جاتا ہے، وہ سوچتا ہے" ہم کس جسم کی پرچھائیں ہیں۔ قافلہ جو گزر گیا اور پرچھائیں جو بھٹک رہی ہے' ہم کس گزرے قافلے کی پرچھائیاں ہیں۔ بیں بھٹکتی پرچھائیوں کے قافلے میں سے ایک بھٹکتی پرچھائیں ہوں، میں کس وہم کی موج ہوں! میں ہوں ہر چند کہ ہوں نہیں ہوں!" وہ اُسے جگہ جگہ ڈھونڈتا ہے، ہوٹل میں' سائیکل اسٹینڈ پر، برآمدے میں، گھر میں، پھر وہ ایڈورڈ ہوسٹل کا رخ کرتا ہے اور بس میں سوار ہوتا ہے۔ بس کا سفر انتظار حسین کی متعدد کہانیوں میں روحانی سفر یا ذات کی کھوج کے استعارے کے طور پر ابھرتا ہے۔" پرچھائیں" میں بھی جب وہ دن بھر بھٹکنے کے بعد گھر واپس آرہا ہے تو پھر ایک خالی اندھیری بس برابر سے گزر جاتی ہے مگر اتنی چپ چاپ کہ پتہ بھی نہیں چلتا۔ تھوڑی دیر میں پھر سامنے سے آتی ہوئی بس کو دیکھ کر وہ کھمبوں کے سائے سائے میں چلنے لگا۔ بس جو ایک آنکھ سے اندھی تھی۔اس میں سب سے پیچھے کی سیٹ پر کھڑکی کے قریب کوئی بیٹھا تھا، سوچا کوئی کنڈکٹر ہوگا مگر بس خالی ہو تو پھر کوئی پچھلی نشست پر کیوں بیٹھے گا۔

اسی بس سے ہماری ملاقات '' ہڈیوں کے ڈھانچ'' میں بھی ہوتی ہے جہاں وہ پچھلی سیٹ پر سب سے الگ جا بیٹھتا ہے مگر اگلے اسٹاپ پر اتنے مسافر آجاتے ہیں کہ وہ جو سب سے الگ بیٹھا تھا وہ بھی ان کا حصہ بن جاتا ہے اور برابر میں ایک شخص چنے کی پھنکیاں لگا رہا تھا بیٹھے بیٹھے طرح طرح کے خیالات اس کے دماغ میں آتے ہیں اور نکل جاتے ہیں۔ وہ سوچتا ہے یہ بس آخر کب تک چلتی رہے گی۔ بس کا ٹرمنل ابھی دور تھا لیکن اُسے خفقان ہونے لگتا ہے اور وہ اگلے ہی اسٹاپ پر اتر جاتا ہے۔ انتظار حسین کی اکثر کہانیوں میں اندرونی سفر کی جہات مختلف وسیلوں سے روشن ہوتی ہیں۔ ذہن میں یک بہ یک کوئی سوال پیدا ہو جاتا ہے، کوئی وہم سر اٹھاتا ہے، یا شک یا وسوسہ آگھیرتا ہے، یا پرچھائیاں تیرتی ہیں یا ذہن دھند سے اٹ جاتا ہے، یا پھر ایک کے بعد ایک یادیں، تصویریں، واقعات کی کڑیاں یا کیفیتوں کے نقوش ذہن میں بلبلوں کی طرح ابھرتے اور تحلیل ہوتے ہیں۔ یہ سب سوچنے اور مسلسل سوچنے کے عمل کا لازمہ ہے۔ انتظار حسین کے ذہن کی اس آسیبی کیفیت یا پراسراریت کی طرح طرح سے توضیح کی گئی ہے،

اور بعض جگہ تو لوگوں نے دلچسپ نتائج نکالے ہیں. خود انتظار حسین کے نزدیک سوچنا ایک ڈراؤنا عمل ہے جس میں وہ کافکا کے ہم سفر ہیں. بات یہ نہیں کہ ان کا ذہن چھلاووں اور پرچھائیوں میں گھرا ہوا ہے، یا اس میں کسی خوف یا ڈر کا بسیرا ہے، بلکہ اصل یہ ہے کہ وہموں اور وسوسوں یا معتقدات اور توہمات، یا دیومالا اور مذہبی روایات کے ذریعے وہ ان دیکھے جزیروں کی سیر کرتے ہیں، اور بظاہر نظر آنے والی چیزوں کے پیچھے نہ نظر آنے والی حقیقتوں کے نہاں خانے میں نقب لگاتے ہیں، اور صدیوں کے رشتوں کی بازیافت کرتے ہیں. وہ خارجی ظواہر کے بطون میں اتر کر زندگی کے بھید پوچھنا چاہتے ہیں.

بس کے سفر کا MOTIF، افسانہ "ہم سفر" میں بھی ملتا ہے. جہاں کہانی کا وہ غلط بس میں سوار ہو جاتا ہے. اُسے بس کا انتظار کھینچنے کا بہت تلخ تجربہ تھا. اکثر یہی ہوا کہ جانے کس کس راستے کی بس آئی اور گزر گئی، نہ آئی تو ایک اس کی بس نہ آئی. زندگی میں بارہا ایسا ہوتا ہے کہ انسان غلط راستے پر پڑجاتے یا غلط بس میں سوار ہو جائے تو پھر لاکھ اترنے کی کوشش کرے مگر بس چلتی رہتی ہے. "بس میں سفر کرنا بھی ایک قیامت ہے." "ہم سفر" ساری کی ساری سفر ہی سے عبارت ہے. مختلف چہرے، مختلف لوگ، طرح طرح کی باتیں، طرح طرح کی منزلیں. اس کا جی چاہا کہ وہ سب سواریوں سے کہے کہ ہم غلط بس میں سوار ہو گئے مگر پھر اُسے خیال آیا کہ غلط بس میں تو وہ سوار ہوا تھا. باقی سب سواریاں صحیح سوار ہوئی تھیں" تو ایک ہی بس ایک وقت صحیح بھی ہوتی ہے اور غلط بھی ہوتی ہے؟ ایک ہی بس غلط راستے پر بھی چلتی ہے اور صحیح راستے پر بھی چلتی ہے؟" پھر وہ اس گتھی کو یوں سلجھاتا ہے کہ بس کوئی غلط نہیں ہوتی، بسوں کے تو راستے، اسٹاپ اور ٹرمنس مقرر ہیں. غلط اور صحیح مسافر ہوتے ہیں. وہ اپنے کندھے پر سر رکھ کے سونے والے ہم سفر کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے کہ کیسا ہم سفر ہے کیونکہ وہ تو غلط بس میں ہے، اور سونے والا صحیح بس میں ہے. پھر وہ دونوں ہم سفر کہاں ہوئے " تو میرا کوئی ہم سفر نہیں ہے!" مگر وہ کہاں جا رہا ہے، وہ پوچھتا ہے کیوں بھئی واپس جانے والی بس ملے گی؟ "ملے نہ ملے ایسا ہی ہے وقت تو ختم ہو گیا!" یہ سوچ کر اس کا دل بیٹھنے لگتا ہے کہ وقت ختم ہو گیا. جو موقع ملا تھا، وہ ہم نے کھو دیا، اب بھٹکنا شرط ہے. اس کا دھیان ان گزرے ہوئے اسٹاپوں پر جاتا ہے جہاں مسافر قافلوں کی صورت میں اترے اور گلیوں کی مثال بکھر گئے لیکن "جب اسٹاپ سنسان ہو جائیں اور مسافر کو اکیلا اترنا پڑے اور اس کی چھوڑی ہوئی نشست کوئی نیا مسافر آکر نہ سنبھالے تو وہ بسوں کا اخیر ہوتا ہے." معاً ذہن زندگی کے آخر یا انسانی رشتوں کے آخر یا غلط فیصلوں کے لازمی نتائج کے آخر کی طرف جاتا ہے. بس کا سفر "دوسرا راستہ" میں بھی ملتا ہے، لیکن یہ بس ڈبل ڈیکر ہے' دومنزلہ معاشرہ،

یا ایک ملک کے دو رخ۔ اس میں معنوی حوالہ اتنا نفسیاتی یا انسانی نہیں جتنا سیاسی اور سماجی ہو سکتا ہے، اس لیے اس کا ذکر آگے آئے گا۔ البتہ بس کی طرح سفر کے دوسرے وسیلے تانگہ اور ریل بھی انتظار حسین کی کہانیوں میں سفر کے MOTIF کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ افسانہ "ٹانگیں" میں ساختیاتی رو سے ظاہری ڈھانچا وہی ہے جو "ہم سفر" میں ہے، فرق صرف یہ ہے کہ وہاں ساری کہانی بس کے سفر کے سہارے سہارے چلتی ہے اور یہاں تانگے کے سفر کے ذریعے۔ "کٹا ہوا ڈبہ" البتہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس کا مرکزی سفر ریل کا سفر ہے۔ اس کہانی کا جو تجزیہ انتظار حسین نے "کہانی کی کہانی" میں کیا ہے، اس سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ خود انتظار حسین کو اس بات کا احساس ہے کہ ان کے فن میں سفر ایک بنیادی MOTIF کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار حسین کہتے ہیں:

> "پرانی کہانی اور داستانوں میں کیا ہمارے یہاں اور کیا دوسروں کے یہاں سارا قصہ سفر ہی سے چلتا ہے۔ پرانے زمانے میں سفر انسانی زندگی کا بہت اہم معرکہ تھا خطروں کی پوٹ اور تجربے کی کنجی۔ سفر وسیلۂ ظفر بھی رہا ہے اور بربادی کا بہانہ بھی اور وسائلِ سفر کی تبدیلی کے ساتھ قوموں کی حالت اور تہذیبوں کی صورت بھی بدلی۔ اگلے وقتوں کے لوگوں کو نئے زمانے سے شکایت ہی یہ ہے کہ وسائلِ سفر بدل گئے جس سے سفر کی دقت بھی کم ہوئی اور انسانی تجربے کی رنگارنگی اور زرخیزی بھی زائل ہوئی۔"

کہانی میں چار آدمی ہیں اور سفر کے قصے سنائے جا رہے ہیں۔ منظور حسین کو اپنی ایک بھولی کہانی یاد آتی ہے ہر بار سنانے کی نیت باندھتا ہے اور ہر بار کوئی دوسرا اپنا قصہ چھیڑ دیتا ہے۔ ریل اس گفتگو میں ایک نئی اور اجنبی تہذیب کی یورش کی علامت بن کر آتی ہے۔ ریل گاڑی کی سیٹی عہدِ وسطیٰ کے ختم کی منادی تھی۔ نئے دور کی سواری آئی، فرنگی کی غلامی کا دور، مشین کی محکومی کا دور۔ اسی ریل گاڑی کے بنجر سفر سے منظور حسین کے سینے میں جو 'کرن' اتری ہے، اس نے جو 'ہیرا' پایا ہے، اُسے وہ دوسروں سے چھپاتا بھی ہے اور انھیں دکھانا بھی چاہتا ہے۔ اتنے میں گلی سے ایک میت گزرتی ہے اور منظور حسین کی کہانی ان کہی رہتی ہے، جیسے چلتے چلتے اس کا ڈبہ گاڑی سے بچھڑ کر اکیلا کھڑا رہ گیا اور گاڑی سیٹی دیتی، شور مچاتی دور نکل گئی۔ یہاں سفر کے حوالے سے انتظار حسین نے بقول خود اس اطمینان اور بے اطمینان کی ملی جلی کیفیت، نیز اس کی تہہ میں ہلکی ہلکی سی اداسی اور تنہائی کو بھی ابھارا ہے جو موجودہ دور میں میکانکیت کی یورش سے عبارت ہے۔ اس وضاحت کے سلسلے میں انتظار حسین نے اپنے ماضی، حال اور مستقبل کے تصور کو بھی بیان کیا ہے کہ ماضی حال میں نفوذ

کرتا ہے اور حال وہ گھڑی ہے جب دونوں وقت ملتے ہیں یعنی ماضی اور مستقبل کا جنکشن، اور سامنے سے گزرنے والی میت مستقبل ہے" سب کتھاؤں سے لمبی کتھا، سواریاں بدل گئیں، سفر کی خطرناکی ختم ہوئی مگر ایک سفر اسی طرح اندھیریا اور گنگ ہے۔ لالٹین لے کر نکلیے، مشعلیں جلائیے، بجلی روشن کیجیے، یہ اندھیرا اٹل ہے۔ ماضی بھی اندھیرا، مستقبل بھی اندھیرا ہے منور نقطہ حال ہے"۔ بصیرت کے ساتھ سفر کرتے ہوئے انسان اُس " منور کرن " کو پالیتا ہے، جسے جاوداں کہتے ہیں، اور جو زندگی اور کائنات کی کتھا بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسان ڈرتا بھی ہے اور چلتا بھی ہے، انسان سفر سے باز نہیں رہا، کیونکہ سفر وسیلہ ظفر ہے۔ انسان نے اب تک اسی انداز سے سفر کیا ہے، اور کر رہا ہے۔ اور غالباً یہی سفر انتظار حسین کے فن کا منتہا بھی ہے۔

انتظار حسین کا یہ باطنی تمثیلی سفر جو آخری آدمی کے افسانوں میں اپنے عروج پر ملتا ہے، اس کا نقطۂ آغاز دراصل دن اور داستان میں شامل " جل گرجے " ہے جسے اس مجموعے میں " ایک داستان" کہا گیا ہے۔ اس میں پہلی بار انتظار حسین نے داستان کے اسلوب میں قدیم و جدید کے امتزاج کی کوشش کی تھی۔ " جل گرجے " میں حکیم جی اپنے دوستوں غنی، صدیق، نصیر اور عدالت علی کو گزرے زمانوں کے قصے سناتے ہیں، اپنا دردِ دل بیان کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ میاں داستانیں ہندوستان میں رہ گئیں اور وہاں بھی کہاں، اپنا سارا داستان خانہ لٹ گیا، ورق ورق بکھر گیا، ایسے لٹے جیسے غدر میں گھر لٹتے تھے۔ پھر وہ آنکھیں بند کیے حقے کی نے منہ سے لگائے دو داستانیں سناتے ہیں پہلی جو انھیں سمند خاں، ابن ارجمند خاں، ابن دماوند خاں نے سنائی تھی جو سالارِ اعظم ... اس کے لشکرِ طوفان اثر کا ادنیٰ سپاہی تھا۔ اس میں پہلی جنگِ آزادی یعنی غدر اور اس میں جنرل بخت خاں کی سرکردگی، اور شجاعت و پامردی کا ذکر ہے۔ اس میں موضوع کی سماں بندی آلھا اُودل کے مصرعے

ندی نربدا کا جل گرجے گرجے گنگا کی دھار

سے ہوئی ہے۔ دوسری داستان، جو اسی داستان کا دوسرا حصہ ہے، اور جو "گھوڑے کی ندا" کے نام سے " جل گرجے" میں نہیں ہے، اس کو بھی حکیم جی سناتے ہیں۔ اس کا موضوع بھی حب الوطنی، اور جذبۂ آزادی کے وہی جذبات ہیں جو بخت خاں کی داستان کے ضمن میں ابھرے تھے۔ اس حصے میں حیدر علی اور ٹیپو سلطان کی شجاعت اور بہادری کی روایت بیان ہوئی ہے۔ اس میں سبز پوش سوار و شمشیرِ آب دار کا بھی ذکر ہے، جس سے ٹیپو سلطان کے زمانے میں کئی گزری ہوئی صدیوں کی گونج، اور شہادتِ امام حسین کی روایت کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ غالباً داستانی اسلوب کو تاریخ یا حقائق کے بیان کرنے

کے لیے اختیار کرنے کا یہ انتظار حسین کا پہلا تجربہ تھا۔ دونوں داستانیں اپنی جگہ مکمل ہیں اور نہایت پُرکشش اور پُرتاثیر۔ لیکن یہ رہتی داستانیں ہی ہیں۔ قدیم و جدید کا وہ امتزاج جو انتظار حسین کے فن میں زبان کی ساخت، اور کرداروں کی تعمیر میں کہانی کی تیکنیک اور داستان کے پیرایے کو باہم ممزوج و مربوط کرنے سے عبارت ہے، اس کی گرہیں بتدریج آخری آدمی کی کہانیوں ہی میں کھلتی ہیں۔ گویا "جل گرجے" میں داستانی انداز کو اپنانے کی جو بشارت ملتی ہے، آخری آدمی کی کہانیوں میں وہ ذہن و روح کو سرشار کرنے والی صداقت بن کر سامنے آتا ہے، اور رفتہ رفتہ یہ تمثیلی انداز مستقل طور پر انتظار حسین کے فن کی خصوصیتِ خاصہ کا درجہ حاصل کرلیتا ہے۔ کہانی کے روایتی ڈھانچے کو تو علامتیت اور استعاریت نے توڑ ہی دیا تھا۔ انتظار حسین نے داستانی اسلوب و عناصر کی مدد سے اسے ایک تازہ سرئیلی ذائقہ سے آشنا کرایا جس کی کوئی نظیر اس پیمانے پر اردو افسانے میں نہیں ملتی۔

(۳)

انتظار حسین کے فن کا تیسرا پڑاؤ اُن کہانیوں سے عبارت ہے جن کے بنیادی محرک اتنے نفسیاتی، انسانی مسائل نہیں، جتنے سماجی، سیاسی مسائل ہیں۔ ان کا مجموعہ شہرِ افسوس اس منزل کی صاف نشان دہی کرتا ہے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ شہرِ افسوس کی کہانیاں سب کی سب ۱۹۶۷ء اور ۱۹۷۲ء کے درمیان لکھی گئیں، لیکن اس مجموعے کی کہانیوں کو ایک ساتھ پڑھنے سے اتنا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ انھیں کسی منصوبے کے تحت ہی ایک مجموعے میں یک جا کیا گیا ہے۔ انتظار حسین پر لکھنے والوں نے ان کہانیوں کی سیاسی، سماجی جہت پر وہ توجہ نہیں کی جو ان کا حق ہے، یا پھر کچھ لوگوں کو انتظار حسین کے اس اختتامیے نے بھٹکایا ہے جو شہرِ افسوس کے آخر میں شامل ہے۔ اس میں ماضی کے اندھیرے میں پیچھے کی طرف سفر کا جو اشارہ ہے، اس کے باعث بھی شاید عام پڑھنے والوں کو انتظار حسین کے ذہنی سفر میں کسی بڑی تبدیلی کا احساس نہ رہا ہو، حالانکہ انتظار حسین کے تخلیقی سفر میں یہ تبدیلی اتنی ہی اہمیت رکھتی ہے، جتنی کہ اس سے پہلے کی وجودی انسانی جہت والی تبدیلی۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ گلی کوچے اور کنکری کے افسانوں اور آخری آدمی کے افسانوں میں جو فرق ہے، کچھ ویسا ہی بنیادی فرق آخری آدمی اور شہرِ افسوس کے افسانوں میں بھی ہے۔ پہلے دور کے بعد چونکہ موضوعات کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ پیرایۂ بیان اور اسلوب بھی بدلا تھا، یعنی انتظار حسین نے حکایات، ملفوظات، اساطیر اور مذہبی روایات کی مدد سے تمثیلی انداز اختیار کیا تھا، اس لیے وہ تبدیلی عام طور پر محسوس کرلی گئی تھی، جبکہ دوسرے دور کے بعد چونکہ صرف محرکات کی نوعیت بدلی اور رویہ وہی باطنی، اور پیرایۂ بیان وہی تمثیلی، حکایتی رہا، اس لیے

اس اہم تبدیلی کو پوری طرح محسوس نہیں کیا گیا۔ ممکن ہے اس میں کچھ ہاتھ اس اعتراض والزام کا بھی رہا ہو کہ انتظار حسین ماضی پرست ہیں، پیچھے کی طرف دیکھتے رہتے ہیں، اندھیروں یا آسیبوں میں مبتلا رہتے ہیں یا دوسرے لفظوں میں وہ رجعت پسند یا ظلمت پسند ہیں۔ یہ اعتراض اتنی شدت سے کیا گیا کہ انتظار حسین کو جو بہترین تنقیدی صلاحیت کے بھی مالک ہیں، اپنی ماضی سے دلچسپی کے بارے میں طرح طرح کی تاویلیں کرنی پڑیں۔ اگرچہ ان کی نثر کا حال محبوب کی زلف کا سا ہے جو پیچ دے کے دل کو اڑا لے جاتی ہے، تاہم چونکہ معترضین کا کوئی سروکار ادب یا اس کے جمالیاتی تقاضوں سے نہیں، اور چونکہ حوالے، دلائل یا ثبوت ایسے لوگوں کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتے، جہاں بات ان کے مطلب کی نہ ہو، آسانی سے آنکھیں بند کر لیتے ہیں، اور روزِ روشن کو بھی ظلمت سے تعبیر کر سکتے ہیں، اس لیے کسی جواب کی ضرورت ہی نہ تھی۔ ہمارے معاشرے کی ایک خرابی یہ بھی ہے کہ ہم اصل کو نہیں، لیبل کو دیکھتے ہیں۔ غلط یا صحیح، اردو میں ایسے لیبل نظریاتی یا شخصی کمیں گاہوں میں بیٹھ کر تیار کیے جاتے ہیں اور پھر سازش کے تحت چپکاتے جاتے ہیں۔ فنکار کی حوصلہ شکنی تو ہوتی ہے، لیکن اگر وہ سچا اور کھرا ہے تو ان حرکتوں کو جھیل جاتا ہے، البتہ قاری بے چارہ گمرہی کا شکار ہوتا ہے، اور غیر ادبی افترا پردازیوں کو شہ ملتی ہے۔ لوگ چونکہ سُنی سنائی میں یقین رکھتے ہیں، پڑھتے بھی ہیں تو دوسروں کی عینک سے، اور سوچنا بہرحال ایک تکلیف دہ عمل ہے، اس لیے لیبل خواہ وہ کتنا ہی غلط ہو، چل نکلتا ہے۔ مطعون کرنے والے چونکہ سب کچھ اپنی لیک کی حفاظت اور اپنے ذہنی تعصب کی بنا پر کرتے ہیں، اس لیے ان کے غیر جانبداری سے ادب پڑھنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ شاید اسی وجہ سے ان لوگوں کا مقدر یہی ہے کہ سنجیدہ ادبی گفتگو میں انھیں نظر انداز کر دیا جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ سارا ادب، جو وجودی، انسانی جہت کا ادب ہے، بھی ایک طرح سے "سماجیت" رکھتا ہے۔ اور انتظار حسین کے یہاں تو اس سے بڑھ کر اور بھی بہت کچھ ہے جو سیاسی اور سماجی مسائل سے ان کے گہرے تخلیقی رشتے کا ضامن ہے۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو شہرِ افسوس کی بیشتر کہانیوں کا مطالعہ انتظار حسین کے فن کی ایک نہایت معنی خیز اور فکر انگیز جہت کو سامنے لاتا ہے۔ یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ انتظار حسین نے اپنے اس مجموعے کا نام اپنی کہانی "شہرِ افسوس" کی بنا پر شہرِ افسوس بلا وجہ نہیں رکھا۔ یہ شہرِ افسوس کہاں ہے، اور کیوں ہے، اس کا ذکر آگے آئے گا۔

شہرِ افسوس میں بھی دو طرح کی کہانیاں ہیں۔ ایک وہ جن میں معاشرے کا درد تمثیلی پیرایے میں رمزیہ انداز سے بیان ہوا ہے، اور جب تک اس طرف توجہ نہ کی جائے، اس کی گرفت آسان نہیں۔ دوسری کہانیاں وہ ہیں جہاں تمثیلی پیرایے کا لبادہ کہیں کہیں سے چاک ہو گیا ہے، اور یہ درد اُبھر کر سامنے آگیا ہے۔

پہلی قسم کی کہانیوں میں" وہ جو کھوتے گئے"، "شہرِ افسوس"، "دوسرا گناہ" اور "وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ " وہ جو کھوئے گئے" داستانی انداز کی مکالماتی کہانی ہے، تحیر و استعجاب کی کیفیت شروع ہی سے قاری کو گرفت میں لے لیتی ہے اور ذات کے گم شدہ حصے کی کھوج کی سعی و جستجو آخر تک قائم رہتی ہے۔ اس میں چار بے نام آدمی ہیں: زخمی سر والا، باریش آدمی، نوجوان آدمی، اور وہ جس کے گلے میں تھیلا پڑا ہوا ہے۔ چاروں اس شک میں مبتلا ہیں کہ ان میں سے ایک کم ہو گیا ہے۔ چاروں انگلی اٹھا کر ایک ایک کو گنتے ہیں، بار بار گنتے ہیں اور حیران ہوتے ہیں کہ " ایک آدمی کہاں ہے؟" کہانی میں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ شروع ہی سے محسوس ہو جاتا ہے کہ یہ چاروں قتل و خون اور مار دھاڑ سے بچ کر آئے ہیں۔ ایک آدمی کا سر زخمی ہے، اس سے خون ابھی تھوڑا تھوڑا رس رہا ہے، وہ درخت کے تنے سے سر ٹکائے ہوئے آنکھیں کھول کر پوچھتا ہے" ہم نکل آئے ہیں؟" باریش آدمی اطمینان بھرے لہجے میں کہتا ہے" خدا کا شکر ہے ہم سلامت نکل آئے" یعنی جہاں سے آئے ہیں، وہاں تباہی تھی اور سلامت نکل آنا اطمینان کی بات ہے۔ یہ سب جانیں بچا کر بھاگے ہیں۔ باریش آدمی زخمی سر والے سے کہتا ہے" عزیز فکر مت کر، خون رک جائے گا، اور زخم اللہ چاہے تو جلد بھر جائے گا۔" خون تباہی و بربادی، قتل و غارت اور حرب و ضرب کا استعارہ ہے۔ اسی طرح زخم جدائی یا ہجرت کا یا زمینوں اور تہذیبوں سے بچھڑنے کا اشارہ ہو سکتا ہے۔ چاروں کا بچ کر ادھر آجانا، اپنی سلامتی پر اطمینان کا اظہار کرنا اور گم شدہ شخص کے لیے زخمی سر والے کا لاٹھی لے کر اُس طرف چلنا جس طرف سے کتے کے بھونکنے کی آواز آرہی ہے، اپنے وجود کے پیچھے چھوڑے ہوئے یا گم شدہ حصے کی تلاش کا مظہر ہو سکتا ہے۔ پوری کہانی میں دہشت، خوف، کھوج اور گم شدہ حصّے کو دوبارہ پانے کی فضا ہے۔ کتے کے بھونکنے کی آواز دور اندھیرے سے آتی ہے۔ زخمی سر والا ایک جانب جاتا ہے تو کتے کی آواز دوسری جانب سے آتی ہے۔ تھیلے والا لاٹھی اٹھا لیتا ہے، باریش آدمی بھی اٹھ کھڑا ہوتا ہے، چاروں مل کر اس طرف جاتے ہیں، دور تک جاتے ہیں، کچھ نظر نہیں آتا " یہاں تو کوئی بھی نہیں ہے۔" باریش آدمی ہمت بندھاتا ہے" پکار کر دیکھو، اسے یہیں کہیں ہونا چاہیے"۔ زخمی سر والے نے پکارنے کا ارادہ کیا۔ لیکن اس کے ذہن سے اُس کا نام ہی اتر گیا۔ نام تو نام انھیں اس کی صورت بھی یاد نہیں رہی۔ سب سوچ میں پڑ گئے کہ " اب ہمیں نہ اس کا نام یاد ہے، نہ صورت یاد ہے کیا خبر کون بل جائے" چاروں پلٹتے ہیں، وہیں آتے ہیں جہاں سے چلے تھے، اور انھیں یاد کر کے آبدیدہ ہوتے ہیں جنھیں وہ چھوڑ آئے تھے۔ کہانی ان چاروں دہشت زدہ اور بچھڑے ہوئے انسانوں کے مکالموں کے ذریعے آگے چلتی ہے۔

ویرانہ، تنہائی، رات کا سناٹا اور خوف و ہراس کا عالم۔ بارِیش آدمی سمجھتا ہے کہ وہ بے شک ہم ہی ہیں سے تھا مگر جس قیامت میں ہم گھروں سے نکلے ہیں اُس میں کون کس کو پہچان سکتا تھا۔ باتوں ہی باتوں میں انتظار حسین ان کی گمشدگی کا رشتہ صدیوں کے ان قافلوں سے ملا دیتے ہیں جن کا ایک نام غرناطہ ہے' ایک جہاں آباد اور ایک بیت المقدس' اور یوں کہانی کی معنیاتی فضا تاریخ کے قدیم زمانوں پر محیط ہو جاتی ہے۔ بارِیش آدمی کو اس بات کا دکھ ہے کہ وہ اپنا سب کچھ تو چھوڑ آئے ہیں مگر کیا اپنی یادیں بھی چھوڑ آئے ہیں۔ تھیلے والا آدمی کہتا ہے کہ اُسے تو صرف اس قدر یاد ہے کہ گھر دھڑ دھڑ جل رہے تھے اور ہم بھاگ رہے تھے۔ بارِیش آدمی آہِ سرد بھرتا ہے، اور کہتا ہے" کیا بستی تھی کہ جل گئی" "کیا خلقت تھی کہ بکھر گئی" "کیا صورتیں تھیں کہ نظروں سے اوجھل ہو گئیں"۔ زخمی سر والا آنکھیں مونڈے مونڈے کہتا ہے" مجھے کچھ یاد نہیں" بارِیش آدمی: "چوٹ زیادہ شدید ہو تو دماغ سُن ہو جاتا ہے اور حافظہ تھوڑی دیر کے لیے معطل ہو جاتا ہے" تھیلے والا "میرے سر میں کوئی چوٹ نہیں لگی پھر بھی مجھے خاصی دیر تک یوں لگا جیسے میرا دماغ سُن ہو گیا ہے"۔ اس سے اشارہ اس جذباتی اور روحانی چوٹ کی طرف ہے جس سے حواس سُن ہو گئے ہیں۔ چاروں یاد کرنے کی کوشش کرتے ہیں، کچھ بھی یاد نہیں آتا۔ وہ ایک بار دو بار غرض بار بار خود کو گنتے ہیں۔ پہلے زخمی سر والا پھر بارِیش آدمی پھر تھیلے والا اور پھر نوجوان گننے کا عمل دہراتے ہیں۔ اور گنتی کے دوران گننے والا خود کو بھول جاتا ہے۔ انھیں صرف یہی خلش ہے، کہ ان میں سے ایک آدمی کم ہو گیا ہے۔ یہ آدمی کون ہے۔

"پھر نوجوان دفعتاً چونکا۔ اسے یاد آیا کہ گنتے ہوئے اس نے بھی اپنے آپ کو نہیں گنا تھا۔ اور اس نے کہا کہ" جو آدمی کم ہے وہ میں ہوں"۔
یہ کلام سنتے سنتے تھیلے والے آدمی نے یاد کیا کہ گنتے ہوئے تو اس نے بھی خود کو نہیں گنا تھا۔ اس نے سوچا کہ کم ہو جانے والا آدمی وہ ہے . . .
تب سب چکر میں پڑ گئے اور یہ سوال اٹھ کھڑا ہوا کہ آخر وہ کون ہے جو کم ہو گیا ہے۔ اس آن زخمی سر والے کو لگا کہ وہ آدمی تو یہیں کہیں ہے مگر میں نہیں ہوں"!
بارِیش آدمی نے اسے سمجھاتے ہوتے کہا" عزیز تو ہے" ایک ایک ساتھی نے اسے یقین دلایا کہ وہ ہے تب اس نے ٹھنڈا سانس بھرا اور کہا کہ" چونکہ تم نے میری گواہی دی اس لیے میں ہوں۔ افسوس کہ میں اب دوسروں کی گواہی پر زندہ ہوں"!

اس پر باریش آدمی نے کہا "اے عزیز شکر کر کہ تیرے لیے تین گواہی دینے والے موجود ہیں۔ ان لوگوں کو یاد کر جو تھے مگر کوئی ان کا گواہ نہ بنا۔ سو وہ نہیں رہے۔"

زخمی سر والا بولا "سو اگر تم اپنی گواہی سے پھر جاؤ تو میں بھی نہیں رہوں گا۔"

یہ کلام سن کر پھر سب چکرا گئے اور ہر ایک دل ہی دل میں یہ سوچ کر ڈرا کہ کہیں وہ تو وہ آدمی نہیں ہے جو کم ہو گیا ہے۔ اور ہر ایک اس مخمصہ میں پڑ گیا کہ اگر وہ کم ہو گیا ہے تو وہ ہے یا نہیں ہے . . .

زخمی سر والا ہنسا۔ رفیقوں نے پوچھا کہ اے یار تو کیوں ہنسا۔ اس نے کہا کہ "میں یہ سوچ کر ہنسا کہ میں دوسروں پر تو گواہ بن سکتا ہوں مگر اپنا گواہ نہیں بن سکتا۔"

اس کلام نے پھر سب کو چکرا دیا۔ ایک وسوسے نے ان سب کو گھیرا، اور ان سب نے نئے سرے سے اپنے آپ کو گننا شروع کر دیا۔ اس بار ہر گننے والے نے گننے کا آغاز اپنے آپ سے کیا مگر جب گن چکا تو گڑبڑا گیا اور باقیوں سے پوچھا کہ "کیا میں نے اپنے آپ کو گنا تھا؟" . .

"باریش آدمی نے سب کی سنی۔ پھر یوں گویا ہوا کہ "عزیزو میں صرف اتنا جانتا ہوں کہ جب ہم چلے تھے تو ہم میں کوئی کم نہیں تھا۔ پھر ہم کم ہوتے چلے گئے۔ اتنے کم ہوئے اتنے کم ہوتے کہ انگلیوں پر گنے جا سکتے تھے۔ پھر ہمارا اپنی انگلیوں پر سے اعتبار اٹھ گیا۔ ہم نے ایک ایک کر کے سب کو گنا اور ایک کو کم پایا۔ پھر ہم میں سے ہر ایک نے اپنی اپنی چوک کو یاد کیا اور اپنے آپ کو کم پایا۔"

پوری کہانی میں تحیر و تجسس کی یہی فضا ہے۔ کہانی برِصغیر کی ہجرت کے حوالے سے تقویت حاصل کرتی ہے جو بنیادی طور پر سیاسی ہے۔ ایک گہرے المیے کا احساس روح کو جکڑے رہتا ہے، گویا کائنات کے اس خرابے میں انسان اپنی آگہی سے عاری ہو چکا ہے، یا اپنی اصل سے کٹ کے کھو سا گیا ہے، لیکن کم بخت دل ہے کہ دھڑکے جاتا ہے، اور رات کے سناٹے میں جو آج کا سماج ہے، کھوج جاری ہے۔

"شہرِ افسوس" میں بھی اسی المیے کا احساس ہے اور ہجرت کے بعد کی کیفیت ہے۔ یہ کہانی اس زبردست اجتماعی تجربے سے تعلق رکھتی ہے جس سے پورا برِصغیر گزرا ہے۔ "شہرِ افسوس" پاکستان بھی ہے اور ہندوستان اور یہ پورا برِصغیر بھی شہرِ افسوس ہو سکتا ہے۔ اس میں تین آدمی ہیں اور بہنوں،

بیٹیوں اور بی بیوں کی عصمت دری کرنے اور معصوموں کی عزت لوٹنے کے بعد وہ ڈھے چکے ہیں، اور یہ سمجھتے ہیں گویا مر چکے ہیں۔ ان کے اندر خون جم چکا ہے۔ قریہ قریہ بھاگتے پھرے، کبھی اس کوچے میں کبھی اس گلی میں مگر ان کے لیے ہر گلی بند گلی تھی، اور ہر کوچہ بند کوچہ تھا۔ شہرِ خرابی سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں تھا۔ پھر ایک میدان آیا جہاں خلقت ڈیرا ڈالے پڑی ہے، بچے بھوک سے بلکتے ہیں، بڑوں کے ہونٹوں پر پپڑیاں جمی ہیں، ماؤں کی چھاتیاں سوکھ گئی ہیں، گوری عورتیں سنولا گئی ہیں۔ یہ کیسی بستی ہے؟ جواب ملا کہ "اے بدنصیب تو شہرِ افسوس میں ہے اور ہم سیہ بخت یاں دم سادھے موت کا انتظار کرتے ہیں۔" ان سطروں میں جو گہرا طنز ہے، کیا اس کی سیاسی سماجی معنویت سے کسی کو انکار ہو سکتا ہے؟

> "اے لوگو سچ بتاؤ، تم وہی نہیں ہو جو اس بستی کو دارالامان جان کر دور سے چل کر آئے اور یہاں بسیرا کر گئے۔ انھوں نے کہا کہ اے شخص تو نے خوب پہچانا۔ ہم انھیں خانہ بربادوں کے قبیلہ سے ہیں۔ میں نے پوچھا کہ خانہ بربادو، تم نے دارالامان کو کیسا پایا۔ بولے کہ خدا کی قسم، ہم نے اپنوں کے ظلم میں صبح کی۔ یہ سُن کر میں ہنسا۔
>
> وہ میرے ہنسنے پر حیران ہوئے۔ میں اور زور سے ہنسا۔ وہ اور حیران ہوئے۔"

کہانی کا مرکزی احساس یہ ہے کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی، جو زمین جنم دیتی ہے وہ بھی اور جو دارالامان بنتی ہے وہ بھی۔ گیا کا بھکشو کہتا ہے کہ میں نے گیا نگری میں جنم لیا اور یہ جانا کہ دنیا میں دکھ ہی دکھ ہے، اور نروان کسی صورت نہیں، اور ہر زمین ظالم ہے۔ یہ مکالمہ اس سے آگے بڑھتا ہے اور فکرِ مطلق کی کچھ ایسی کیفیت سے دوچار کرتا ہے جو اپنشدوں کی یاد دلاتی ہے:

> "اور آسمان"؟
>
> "آسمان تلے ہر چیز باطل ہے۔"
>
> میں نے تامل کیا اور کہا کہ "یہ سوچنے کی بات ہے۔"
>
> "سوچ بھی باطل ہے۔"
>
> "بزرگ سوچ ہی تو انسانیت کی اصل متاع ہے۔"
>
> وہ دو ٹوک بولا "انسانیت بھی باطل ہے۔"
>
> "پھر حق کیا ہے؟" میں نے زچ ہو کر پوچھا۔
>
> "حق؟ وہ کیا چیز ہوتی ہے؟"

" حق " میں نے پورے زور اور اعتماد کے ساتھ کہا۔
اور اس نے سادگی سے کہا کہ " جسے حق کہتے ہیں وہ بھی باطل ہے "۔
انتظار حسین پوچھتے ہیں کہ یہ کونسی گھڑی ہے اور یہ کیا مقام ہے، جواب ملتا ہے یہ زوال کی گھڑی ہے اور مقامِ عبرت ہے اور جس شخص نے بہنوں اور ماؤں کی عصمت دری کی ہے، وہ وہ خود ہے۔ اس نے اپنے آپ کو پہچانا اور مر گیا، کیوں کہ اپنے آپ کو پہچاننے کے بعد زندہ رہنا مشکل ہے سب لوگ اپنے اپنے گناہوں کو یاد کرتے ہیں اور اپنے چہروں کو مسخ پاتے ہیں۔ سوچتے ہیں " آگے جب ہم نکلے تھے تو اپنے اجداد کی قبریں چھوڑ آئے تھے، اور اب کے نکلے ہیں تو اپنی لاشیں چھوڑ آئے "۔
ایک شخص اُس عورت کا قصہ سناتا ہے جو فرنگی سے بہت لڑی پھر اجڑ کر اپنے خوشبو شہر سے نکلی اور نیپال کے جنگلوں میں مثل بوئے آوارہ کے کھو گئی۔ آفت زدہ شہر میں لاپتہ ہونے سے یہ بہتر ہے کہ آدمی گھنے مہیب جنگلوں میں کھو جاتے "۔ " وہ جو کھوئے گئے " میں ہجرت کے مسئلے کو غرناطہ، جہاں آباد اور بیت المقدس کے تناظر میں دیکھا گیا تھا۔ یہاں دو اور ہجرتوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ پہلی گوتم بدھ کی، ہجرت جو فلسفیانہ تھی، اور دوسری حضرت محل کی ہجرت جو قومی اور سیاسی تھی۔ ان دونوں کے حوالے سے انتظار حسین نے کہانی میں صدیوں کے دکھ درد کا احساس پیدا کر دیا ہے۔ کہانی کا انجام اسی احساس کے ساتھ ہوتا ہے کہ ہر شخص شہرِ افسوس میں ہے، اور گیا کے بھکشو کی بات یاد آتی ہے کہ " ہر زمین ظالم ہے اور آسمان تلے ہر چیز باطل ہے اور اکھڑے ہوؤں کے لیے کہیں امان نہیں ہے "۔
" وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے " میں یاجوج ماجوج کی تمثیل ہے۔ جو دن بھر دیوار کو چاٹتے ہیں۔ حتیٰ کے دیوار انڈے کے چھلکے کے مانند ہو جاتی ہے، اور وہ یہ کہہ کر سو جاتے ہیں کہ باقی دیوار صبح کو چاٹیں گے۔ مگر جب صبح کو اٹھتے ہیں تو سدِ سکندری پھر موٹی اور اونچی ہو جاتی ہے۔ یاجوج ماجوج بھائی ہیں۔ یہ کوئی دو ہمسایہ ملک یا معاشرے بھی ہو سکتے ہیں۔ سدِ سکندری دونوں کی مشترک دشمن ہے۔ جو پہاڑ کی مثال دونوں کے سروں پر کھڑی ہے۔ کیا غربت، افلاس، جہالت، مغربی طاقتوں کا استحصال اور استعماریت ابھرتے ہوتے معاشروں کے لیے سدِ سکندری نہیں، جسے وہ چاٹ کے ختم کر دینا چاہتے ہیں لیکن ختم نہیں کر پاتے۔ طبرستان کے ٹھنڈے، میٹھے چشمے کے پانی تک پہنچنے کے لیے آلِ یاجوج اور آلِ ماجوج ایک دوسرے سے لڑنے لگے، اور انھوں نے ایک دوسرے کے خون میں ہاتھ رنگے۔ نوبت یہاں تک پہنچی کہ یاجوج ماجوج سدِ سکندری کو چاٹنے کی بجائے رات بھر ایک دوسرے کو چاٹتے رہے۔ حتیٰ کہ یاجوج ماجوج کے چاٹنے سے اور ماجوج یاجوج کے چاٹنے سے انڈے کی

مثال رہ گیا۔ بوڑھے دانشمند نے انھیں گتھم گتھا دیکھ کر بصد افسوس کہا کہ " یافث کی اولاد دو منھواں سانپ بن گئی کہ خود ہی کو ڈس رہی ہے "۔ کسی بھی تمثیلی کہانی کی طرح اس کہانی کی بھی کئی تعبیریں ہو سکتی ہیں۔ باہمد گر برسر پیکار دو بھائی، یا دو قومیں، دو معاشرے یا دو پڑوسی ملک کہاں نہیں ہیں۔ برصغیر میں بھی، خلیج فارس میں بھی، مشرق وسطیٰ میں بھی، ویت نام اور کمبوڈیا کمپوچیا میں بھی، اور دنیا کے کس حصے میں نہیں، لیکن خیرات تو گھر ہی سے شروع ہوتی ہے۔

"دوسرا گناہ" میں الیملک، حشام اور زمران کی تمثیل ہے جس کے ذریعے انتظار حسین نے نہایت فنکارانہ طور پر سماجی طبقات کی تقسیم، اور نابرابریوں کے وجود پر اظہار خیال کیا ہے۔ یہ کہانی اس مزے کی ہے کہ اگر مارکسی احباب اس کو کھلے دل سے پڑھیں، تو اس تمثیل کو اپنے معاشی فلسفے کی تمثیل جانیں، اور بعید نہیں کہ دعویٰ کریں کہ یہ کہانی شدید طور پر "ترقی پسند" نظریات کی حامل ہے۔ ان لوگوں نے جو دور دور کی زمین سے چل کر یہاں پہنچے تھے، حشام کو اپنے میں بڑا جان کر بیچ میں بٹھایا کہ منصفی کرے۔ اس نے ساری زندگی ٹاٹ پہنا، اور سب کے ساتھ ایک دسترخوان پر بیٹھ کر موٹی روٹی کھائی، اور مٹی کے پیالے میں پانی پیا۔ جب وہ مرا تو اس کے بیٹے زمران کو اپنے بیچ بٹھایا۔ زمران نے بھی خوب منصفی کی۔ پھر ہوا یہ کہ زمران کے دسترخوان کے لیے آٹا باریک پیسا جاتا تھا، اور ایک بڑی سی چھلنی میں چھانا جاتا تھا، اور بھوسی لوگوں میں تقسیم کر دی جاتی تھی تاکہ جنھیں آٹا کم ملے انھیں بھوسی زیادہ ملے۔ یوں زمران کے دسترخوان کی روٹی کی رنگت اور ہو گئی اور خلقت کے دسترخوان کی روٹی کی رنگت اور ہو گئی۔ الیملک دسترخوان پر بیٹھے ہوئے زمران کی روٹی کے اجلے پن کو دیکھ کر حیران ہوا کہ گوشت ناخن سے جدا ہو گیا ہے اور گیہوں تھوڑا اور بھوک زیادہ ہو گئی۔ چنانچہ وہ اٹھ کھڑا ہوا۔ الیملک اپنی زوجہ کو لے کر بستی سے نکل گیا اور دور جنگل میں جا کر ڈیرا ڈالا۔ پھر یوں ہوا کہ ایک قافلہ خستہ و خراب وہاں پہنچا، پھر دوسرا، پھر تیسرا۔ قافلے آتے چلے گئے اور ڈیرے ڈالتے چلے گئے۔ سب سے آخر میں وہ قافلہ آیا جس کا بزرگ سب کے بیچ بیٹھ کر سب کا بزرگ بنا اور منصف ٹھہرا۔ اس کے پاس کچھ ساز و سامان نہ تھا۔ سوائے ایک آٹے کی چھلنی کے، اور یہ آٹے کی پہلی چھلنی تھی جو اس بستی میں پہنچی۔ گویا اس طرح اونچ نیچ اور طبقاتی نابرابری کا چکر پھر سے شروع ہو گیا۔

اب تک تیسرے دور کی جن کہانیوں کا ذکر کیا گیا اُن میں سماجی سیاسی معنویت گہرے تمثیلی پیرایے میں ملتی ہے۔ اگر ان افسانوں کی سماجی سیاسی معنویت پر اصرار نہ کیا جائے تب بھی فرق نہیں پڑتا کیونکہ ان کی دوسری تعبیریں بھی ممکن ہیں، اور بیانیہ کا لطف و اثر بالذات طور پر بھی قائم

رہتا ہے۔ لیکن شہرِ افسوس میں ان کہانیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ تعداد ایسی کہانیوں کی ہے جن کی کوئی تعبیر سیاسی، سماجی اور معاشرتی حوالے کے بغیر ممکن ہی نہیں، یعنی سماجیت سے انکار کیا ہی نہیں جاسکتا۔ اگرچہ پہلی نوع کی کہانیاں کہیں زیادہ مؤثر معنیاتی طور پر کہیں زیادہ بھرپور، اور جمالیاتی طور پر کہیں زیادہ پرلطف ہیں۔ بہرحال "مشکوک لوگ"، "شرم الحرام"، "کانا دجال"، "دوسرا راستہ"، "اپنی آگ کی طرف" اور "اندھی گلی" کو براہِ راست سیاسی سماجی کہانیوں کی ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ ان کہانیوں میں وہ فنی حسن اور تہ داری نہیں جو تمثیلی کہانیوں کی خصوصیت ہے، اس لیے ان کے تفصیلی تجزیے کی ضرورت نہیں، صرف موضوع کی طرف اشارہ کردینا کافی ہوگا۔ "مشکوک لوگ" میں چار دوست ہیں، کسی کا تعلق کسی پیشے سے ہے کسی کا کسی پیشے سے، لیکن چاروں ایک دوسرے پر شک کرتے ہیں کہ ان میں سے ہر شخص یہ سمجھتا ہے کہ دوسرا سیاسی طور پر بکا ہوا ہے، اور وہ خود سر سے پیر تک ایماندار ہے۔ "شرم الحرام" میں مسئلہ بیت المقدس پر ناجائز قبضے اور عرب اسرائیل تنازعے کا ہے۔ یہی موضوع "کانا دجال" کا بھی ہے، جس میں موسودایاں کی تطبیق روایت کے کانے دجال سے کی ہے' یعنی وہ جرنیل جس کی ایک آنکھ نہیں ہے اور ہرا پردہ ڈالے رکھتا ہے، امریکہ جس طرح اسرائیل کی پشت پناہی کررہا ہے، اور جس طرح غریب ملکوں کی طرف امداد کے طور پر چند ٹکڑے پھینک دیتا ہے' جو دراصل اس کے کانوں کا میل بھی نہیں، اس سیاسی صورتِ حال پر انتظار حسین نے پُرزور طنز کیا ہے۔

"دوسرا راستہ" اس لحاظ سے اہم کہانی ہے کہ اس میں معاشرے کی اس سماجی سیاسی حالت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جسے انتظار حسین کے ناول "بستی" کے دوسرے حصے کا پیش خیمہ کہا جاسکتا ہے۔ ظفر اور امتیاز ڈبل ڈیکر میں کھڑکی کے برابر بیٹھے کہیں جارہے ہیں۔ ڈبل ڈیکر میں دو منزلیں ہیں۔ کہیں یہ ایسے ملک یا معاشرہ کی طرف تو اشارہ نہیں جس کے دو حصے ہوں؟ بس میں ایک شخص کے ہاتھ میں لمبی سی چھڑی ہے۔ چھڑی سے ٹنگی ہوئی گتے کی تختی پر لکھا ہوا ہے "میرا نصب العین، مسلمان حکومت کے پیچھے جمعہ ادا کرنا"۔ کتبے والا آدمی باربار تقریر کرتا ہے اور ایمان والوں کو انصاف و احتساب کی دعوت دیتا ہے۔ گویا یہ بس پورا معاشرہ ہے جس میں طرح طرح کے لوگ سوار ہیں۔ راستے میں مشتعل ہجوم بسوں پر پتھر برسا رہا ہے۔ چنانچہ ڈبل ڈیکر بس دوسرا راستہ اختیار کرتی ہے بس جب اپنے "روٹ ہی پر نہ چل رہی ہو تو اسٹاپ پر رکنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا"۔ کئی بار دونوں کو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ جب یہ بس چلی تھی تو اس کا نمبر "ایک" تھا، اب پتہ نہیں اس کا کیا نمبر ہے اور یہ کہیں پہنچے گی بھی یا نہیں، یا اس کا "ڈرائیور" نہایت غلط قسم کا آدمی ہے جو کئی حادثے کرچکا ہے۔ سواریوں

کی ہڈیاں پسلیاں تڑوا ڈالتا ہے اور خود صاف بچ نکلتا ہے۔ سواریاں یہ بھی سوچتی ہیں کہ " شاید بس بغیر ڈرائیور کے چل رہی ہے۔" ظفر اور امتیاز برابر سوالیہ نشان بنے ہوئے ہیں کہ وہ "اسٹیشن" ہی کی طرف جا رہے ہیں یا کہیں اور۔ دونوں کے سامنے "میرا نصب العین" والا کتبہ ہے اور دونوں کو یقین نہیں کہ وہ سلامتی سے نکل جائیں گے۔ کچھ اسی نوعیت کی بے یقینی اور سماجی طنز کی کیفیت " سیکنڈ راؤنڈ" میں بھی ملتی ہے جو آخری آدمی کی واحد سیاسی کہانی ہے جس میں ہندوستان پاکستان کی جنگ کو موضوع بنایا گیا ہے۔

" اپنی آگ کی طرف" کی معنویت بھی سماجی سطح پر کھلتی ہے۔ یوں تو اس کہانی کی دوسری تعبیر بھی کی گئی ہیں لیکن کہانی اتنی واضح ہے کہ کسی دوسری تعبیر کی گنجائش ہی نہیں۔ ایک عمارت میں آگ لگ گئی ہے اور وہ شخص جو برسوں سے اس عمارت کے ایک کمرے میں رہتا تھا، باہر کھڑا ہے۔ لوگ اس سے کہتے ہیں اپنا سامان نکالو لیکن وہ ایسا نہیں کرتا " گھر کی چیزیں گھر کے اندر رکھے رکھے جڑ پکڑ لیتی ہیں۔ پھر انھیں ان کی جگہ سے اٹھانا بہت مشکل ہوتا ہے، لگتا ہے کہ درخت اکھاڑ رہے ہو۔" شہر میں گڑبڑ ہے۔" روز آگ، روز آگ حد ہوگئی۔ کیوں جی کچھ چھوڑیں گے بھی یا سب ہی جلا ڈالیں گے۔ جب ہم ایک دوسرے پر رحم نہیں کرتے تو اللہ ہم پر کیوں رحم کرے گا۔" بعض بعض عمارت اس طرح جلتی ہے کہ ساتھ میں لگی بستی راکھ کا ڈھیر بن جاتی ہے۔ اللہ اپنا رحم کرے۔ پوری کہانی میں خانہ جنگی، بدامنی اور آتش زنی کی فضا ہے شیخ علی ہجویری کی روایت کہانی میں مرکزیت پیدا کرتی ہے کہ ایک پہاڑ میں آگ لگی ہوئی ہے، آگ کے اندر ایک چوہا ہے کہ اندھا دھند چکر کاٹ رہا ہے۔ مگر جیسے ہی وہ پہاڑ کی آگ سے باہر نکلتا ہے، مر جاتا ہے مرکزی کردار کا 'گھر' جل چکا ہے لیکن وہ اپنے 'گھر' کی طرف جاتا ہے، اپنی آگ کی طرف، کیونکہ وہ مرنا نہیں چاہتا۔ موت 'اندر' بھی ہے اور موت 'باہر' بھی ہے، لیکن 'گھر' کی موت 'باہر' کی موت سے بہتر ہے۔ خانہ جنگی اور بدامنی کی حالت میں یہ کیسا معنی خیز اشارہ ہے۔

ان کہانیوں میں جگہ جگہ مکالموں اور صورتِ حال کے ذریعے، کرداروں کے احساسات اور ذہنی کیفیات کے ذریعے اور حکایتوں اور تمثیلوں کے ذریعے انتظار حسین نے معاشرے پر بھرپور تنقید کی ہے۔ ان کا لہجہ کہیں بھی مایوسی، الم ناکی یا درشتی کا نہیں بلکہ ہمدردانہ ہے۔ یہ اندازِ نظر واضح سیاسی شعور اور گہری سماجی ذمہ داری کی دین ہے۔ البتہ جس طرح سے یہ مجموعہ " وہ جو کھوئے گئے" سے شروع ہو کر " شہر افسوس" پر ختم ہوتا ہے، اس سے انتظار حسین کے بعض ناقدین کو ہر طرف قیامت ہی قیامت کے آثار نظر آنے لگے۔ اور انتظار حسین کے فکشن کو DOOMSDAY FICTION سے تعبیر کیا جانے لگا۔

"گھٹن سی گھٹن ہے کہیں روزن ہے نہ دریچہ۔ خوابوں اور خوش فہمیوں کو پناہ گاہ بنانے والے پرانے درختوں کی طرح کاٹ دیے جاتے ہیں، جلا کر ڈھیر کر دیے جاتے ہیں" (محمد سلیم الرحمٰن) لیکن وہ اس بات کو بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اس مجموعے میں انتظار حسین کا بنیادی CONCERN اپنے عہد کے سیاسی المیوں کی فکر اور وقت کے لگائے ہوئے زخموں کا احساس ہے۔ اس سے میرے مندرجہ بالا مقدمے کی توثیق ہوتی ہے۔ ان کا بیان ہے" ساتویں دہائی اور آٹھویں دہائی کے آغاز سے انتظار حسین کو بہت کچھ ملتا ہے جو ایندھن کا کام کرتا ہے اور ان کے ذہنی آتش دان کو روشن رکھتا ہے۔ ایوب راج کے خلاف بے اطمینانی کا ابال، ۱۹۶۵ کی جنگ کا دل خراش انجام، مشرقی پاکستان کی بھیانک خونریزی اور ان سب پر طرّہ — دسمبر ۱۹۷۱ء کی فوجی تاراجی، یہ سب زہر میں بجھے ہوئے تیر ہیں جو انتظار حسین کے الم انگیز اور خوں فشاں فن کے جسم میں پیوست ہیں" یہ اگر صحیح ہے تو پھر یہ شکایت کیوں" یہ جینا بھی کوئی جینا ہے، مگر لگتا ہے جیسے جینے کا یہی انداز اپنایا جا رہا ہے" گویا سیاسی المیوں یا سماجی زوال پر درد کا اظہار مثبت تخلیقی عمل نہیں ہے ؟ کیا سماجی صورتِ حال پر تنقید یا طنز احتجاج کی شکل نہیں ہے ؟ شاید یہ لوگ ادیب سے کسی حل کی توقع رکھتے ہیں یا راہِ نجات جاننے کے خواہش مند ہیں۔ یہ رویہ بہت کچھ اس تنقید سے ملتا جلتا ہے جو ادب سے صرف مسیحائی یا پیغمبری کی توقع رکھتی ہے یا پھر اس سے سماجی فلاح و بہبود کا کام لینا چاہتی ہے۔ نیک خواہشات کا احترام ضروری ہے، لیکن کیا کیا جائے کہ صدیوں سے منطقی علوم، سماجی علوم اور سائنس و ٹکنالوجی انسان کی فلاح و بہبود ہی کے نیک کام میں لگے ہوئے ہیں۔ لے دے کے ایک کم بخت ادب ہی تو ہے جو انسانی فطرت کی نیرنگیوں اور بوالعجبیوں، ذہنی الجھنوں اور کشمکشوں اور نہاں خانۂ روح کی پرچھائیوں کی آماجگاہ ہے۔ خدارا اُسے تو صلاح و فلاح تک محدود نہ کیجیے۔ کم از کم محمد سلیم الرحمٰن سے تو یہ توقع نہیں کی جا سکتی۔ دوسرے اگر اس فعلِ عبث میں گرفتار رہیں تو چنداں مضائقہ نہیں۔

انتظار حسین کے فن کے بارے میں اس سے ملتا جلتا نتیجہ محمد عمر میمن نے بھی اخذ کیا ہے۔ لگتا ہے انتظار حسین کے فن کو منفی قرار دینے میں وہ غالباً محمد سلیم الرحمٰن سے متاثر رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ انتظار حسین کی یہ کہانیاں" یادداشت کے ایک شعوری عمل کے ذریعے ماضی کی بازیافت کی کوششیں (ہیں جن کا نتیجہ) ناکامی اور زوال (ہے) اور آخراً خود تخلیقی شخصیت کی موت" محمد عمر میمن نے "وہ جو کھوئے گئے" سے "شہرِ افسوس" تک اپنا تنقیدی سفر "سیڑھیاں" کے ذریعے طے کیا ہے۔ ان کو تین کہانیاں ایسی مل گئیں جن کے مفاہیم کی کھینچ تان سے وہ اپنے مفروضے کی تائید کر سکتے تھے۔

چنانچہ فنکار کے پورے ذہنی سفر سے علاقہ رکھنے کی کھکیڑ اٹھانے کی ضرورت ہی کیا تھی۔ تنقید کی نظر بھی کیسے کیسے تعصبات کو راہ دیتی ہے۔ ایک بار جب ہم کوئی مفروضہ گھڑ لیتے ہیں تو پھر اس کے حصار میں خود ہی قید ہو جاتے ہیں، اور سوچتے یہ ہیں کہ قلعے کی فصیلیں اور ابواب محفوظ ہیں، اور عافیت اسی میں ہے کہ کھلی فضا کو نہ دیکھیں اور چڑھتے اترتے سورج کی روشن قبا اور ڈوبتے نکلتے چاند ستاروں کے جال کے چکر میں نہ پڑیں۔ یہ تنقید بھی اُس تنقید سے زیادہ دور نہیں جو فنکار کے لیے ہدایت نامہ تحریر فرماتی ہے، حکم لگاتی ہے، پیشین گوئیاں کرتی ہے اور فنکار کو اُس راہ پر چلنے کی ترغیب دیتی ہے جس میں رفاہِ عام اور خدمتِ خلق کا زیادہ سے زیادہ سامان ہو۔ محمد سلیم الرحمن کی طرح محمد عمر میمن نے بھی "سیڑھیاں" کی اہمیت پر اصرار کیا ہے، لیکن میمن نے نتیجہ اخذ کرتے ہوئے جہاں رضی کو یاد رکھا، سید کو فراموش کر دیا۔ رضی کو نیند نہیں آتی اور خواب دکھائی نہیں دیتے، یہ اگر اشارہ ہے حافظے کے زوال کا، تو سید کو طرح طرح کے خواب دکھائی دیتے ہیں جنھیں وہ بیان کرتا ہے، چنانچہ وہ مظہر ہوا حافظے کی بازیافت کا۔ رضی کو بھلے ہی نیند نہ آئے یا خواب دکھائی نہ دے۔ (بقول میمن: شخصیت کی موت حافظے کا زوال) لیکن کہانی کے آخر میں سید کی آنکھیں نیند سے بوجھل ہو رہی ہیں، اور وہ کہتا ہے کہ آج کوئی خواب ضرور دیکھے گا۔ یہ انجام منفی ہے یا مثبت ہے اس کا جواب جاننے کی ضرورت نہیں۔ رہا معاملہ "تخلیقی شخصیت کی موت" کا، تو اس پیشین گوئی کے بعد بہت سا پانی ہندوستان پاکستان کے دریاؤں میں بہہ چکا ہے، اور تخلیقی شخصیت زندہ ہے یا نہیں، اس کا علم محمد عمر میمن کو ہو گا ہی۔ اس کے بعد کے انتظار حسین کے تازہ ذہنی سفر کا کچھ حال اور نئی مہم جوئیوں کا کچھ ذکر آگے آتا ہے۔

شہرِ افسوس کی کہانیوں کے چند برس کے اندر اندر ہی انتظار حسین نے اپنا اہم ناول بستی لکھنا شروع کر دیا ہو گا، یا اس کا ڈول ڈال دیا ہو گا۔ یہ ناول منظرِ عام پر ۱۹۸۰ء میں آیا۔ اس ناول کا تفصیلی ذکر یہاں موضوع سے خارج ہے، لیکن مختصراً اس کی طرف اشارہ کرنا اس لیے ضروری ہے کہ میں اس ناول کو انتظار حسین کے فن کی سماجی سیاسی جہت ہی کا ایک کارنامہ سمجھتا ہوں۔ بستی ایک معاشرہ یا آبادی یا شہر بھی ہے، اور پورا ملک یا پورا برصغیر بھی۔ ناول میں جن مقامی تاریخی حوالوں کی زبان میں بات کی گئی ہے، اُن کے پیشِ نظر اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ بستی کون سی بستی ہے، اور یہ معاشرہ کون سا معاشرہ ہے، لیکن یہ محدود نوعیت کا فن پارہ نہیں کیونکہ اس میں اساطیری اور داستانی عناصر کے امتزاج سے اور باطنی خود کلامی کے اثر سے آفاقی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ ناول تقسیم سے

پہلے سے شروع ہوکر واقعاتِ بنگلہ دیش کے کچھ بعد کے دور پر محیط ہے۔ اس میں دونوں جنگوں کا ذکر جس طرح سے آیا ہے، اور ان کی معاشرتی، انسانی جہت سے جو بحث کی گئی ہے، اس کی کوئی مثال اس سے پہلے کے اردو فکشن میں نہیں ملتی۔ انتظار حسین نے اپنے تمثیلی اسلوب سے جا بجا کام لیا ہے، جس سے ناول میں تہ داری، وسعت اور آفاقیت پیدا ہوگئی ہے۔ ناول کا بنیادی موضوع نہ صرف انسان کا بلکہ پورے کے پورے معاشروں کا زوال ہے۔ ہابیل قابیل کی روایت مرکزی استعارے کے طور پر بار بار ابھرتی ہے، یعنی خون سفید ہوگیا ہے، لالچ اور دوسرے کا حصہ مارنے کی وجہ سے جھگڑے بڑھ گئے ہیں، اور بھائی بھائی کا خون کرتا ہے۔ ناول کے شروع کے ابواب جو روپ نگر اور دیاس پور کی معاشرتی فضا کی بازیافت سے متعلق ہیں، بے حد پرتاثیر ہیں، اور ان میں انتظار حسین کا فن اپنے عروج پر دیکھا جا سکتا ہے۔ ناول کے ان ابواب کو پڑھ کر انتظار حسین کے ناولٹ "دن" اور افسانے "دہلیز" اور "سیڑھیاں" کی یاد تازہ ہو جاتی ہیں۔ ان میں کچھ کچھ اختلافات کے ساتھ بنیادی معاشرتی ماحول وہی ہے، وہی بچپن کی لمبی راتوں اور کھڑی دوپہروں کے سلسلے، وہی نوجوان خاموش لڑکا اور وہی صابر و شاکر گھٹتی ہوئی لڑکی، وہی بندر، گلیاں، کھیت اور کنوئیں کی منڈیر، وہی یادوں کے دھندلے سلسلے اور خوابوں کی باتیں۔ بستی کے بعد کے ابواب میں جہاں ہندوستان پاکستان اور بنگلہ دیش کی آویزش و پیکار اور جنگوں کا ذکر ہے ان میں دبی دبی آگ اور گہرا درد ہے۔ سیاسی جزر و مد یا محاربات تاریخ کا حصہ ہیں، انتظار حسین نے نہ واقعات بیان کیے ہیں، نہ حالات گنوائے ہیں، بلکہ عام انسانوں پر، سڑک کی بھیڑ پر، ریستورانوں میں بیٹھنے والوں پر، ٹریفک کی رفتار پر، گلی کوچوں گھروں اور بازاروں پر، حتیٰ کہ چرندوں، پرندوں، پیڑ پودوں پر ان المناک تنازعوں کے جو اثرات مرتب ہوتے ہیں، یہ ساری رہنے بسنے والی دنیا، اور پوری بستی انھیں جس طرح دیکھتی سہتی اور بھگتتی ہے، انتظار حسین نے نہایت پرتاثیر پیرائے میں اس معاشرتی اور آفاقی درد کو بیان کیا ہے۔ پورے ناول میں مرکزی کردار ذاکر کی زندگی کے واقعات اس کے باطنی ذہنی سفر کے ساتھ گندھے ہوئے سامنے آتے ہیں۔ ان تینتیس ۳۳ برسوں کے نشیب و فراز اور سیاسی و معاشی جوار بھاٹے پر اردو میں شاید ہی کوئی ناول اس نوعیت کا ہو۔ اس میں جس ذہنی جرأت اور اعتماد سے معاشرے کا احتساب کیا گیا ہے، اور خود تنقیدی کو روا رکھا گیا ہے، وہ اپنی جگہ نہایت مثبت تخلیقی عمل ہے، اور میرا خیال ہے کہ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا اس کی معنویت اور اہمیت تسلیم کی جائے گی۔ عام انسانی زوال، انتشار اور معاشرتی اور باطنی بے چینی پر یہ اپنی نوعیت کا پہلا ناول ہے۔ اس کا ڈھانچا حقیقت

پسندانہ ہے لیکن جگہ جگہ اساطیری داستانی فضا کا حوالہ اسے مقام اور وقت کی رسمی حدود سے اوپر اٹھا کر اس کے موضوع کو UNIVERSALISE آفاقیا دیتا ہے. جس طرح انتظار حسین کے داستانی پیرایے، حکایتی انداز اور تمثیلی اسلوب نے اردو افسانے کی فضا بدل دی ہے اور ایک نئی تخلیقی سطح کا اضافہ کیا ہے، اُسی طرح "بستی" میں بھی انھوں نے عمداً داستانی پیرایے اور حقیقت پسندانہ ناول کے اجزا کو مربوط کر کے ایک منفرد صنفی ڈھانچا خلق کرنے کی کوشش کی ہے جو لائقِ توجہ ہے، اور معنیاتی تہ داری کا اعجاز ہے. تاہم ناول کی کشش میں جس چیز سے کچھ کمی واقع ہوتی ہے، وہ مرکزی کردار کی انفعالیت ہے. انتظار حسین نے اس کا نام ذاکر بلاوجہ نہیں رکھا. ناول میں سارا ذکر و اذکار اسی سے چلتا ہے. وہ راوی کی زبان، ناظر کی آنکھ اور سامع کی سماعت تو ہے ہی، اس کے ساتھ ساتھ اس کی ایک حیثیت اسفنج کی بھی ہے جو ہر چیز کو جذب کرتا ہے، لیکن ردّعمل کی شدت سے کسی چیز کو باہر نہیں پھینکتا. وہ ڈال سے ٹوٹا ہوا پتہ ہے جو ہوا کے تھپیڑوں کے ساتھ اڑا چلا جارہا ہو. وہ کسی CRISIS میں کوئی فیصلہ نہیں کرتا. یہ انفعالیت پوری بستی کا موڈ بھی ہے. اس کا قرینہ ہے کہ شاید انتظار حسین نے مرکزی کردار کو عمداً ایسا ہی خلق کیا ہے، کیونکہ وہ فرد بھی ہے، معاشرہ بھی' بستی بھی، اور برصغیر کی اسلامی، ثقافتی روایت بھی. دوسری وجہ شیراز کا باربار درآنا اور چائے خانے میں مکالموں کی کثرت ہے جن کے شرکا محدود ہیں، گھوم پھر کے وہی چند دوست جن کی گفتگو سے کہیں کہیں تکرار کی کیفیت پیدا ہوتی ہے نیز واقعات کی رفتار، جو ناول میں یوں بھی سُست ہے، مزید سُست پڑجاتی ہے. تاہم یہ ناول عہدِ جدید کے درد و کرب کو جس طرح گرفت میں لیتا ہے' جس طرح معاشروں کے گھاؤ دکھاتا ہے، اور جس طرح عمومی انسانی زوال پر تنقید کرتا ہے، اس لحاظ سے اُسے اردو ناول کا ایک نیا اور معنی خیز قدم کہہ سکتے ہیں، اور یہ انتظار حسین کے فن کی سماجی سیاسی جہت' معاشرتی خود احتسابی اور گہری انسان دوستی کا بین ثبوت ہے.

اس حصّے کو ختم کرنے سے پہلے ان چند کہانیوں پر بھی مختصراً نظر ڈال لینی چاہیے جو اگرچہ شہرِ افسوس میں شامل ہیں، لیکن جن کا معنیاتی رشتہ پچھلے دور یعنی آخری آدمی والے دور کی کہانیوں سے ہے. ایسی کہانیوں میں سے تین خاص ہیں: "دہلیز"، "سیڑھیاں" اور "مردہ آنکھ". یہ معتقدات، اساطیری اثرات اور انسان کے نسلی اور اجتماعی سفر کی داخلی کہانیاں ہیں. ان تینوں میں "دہلیز" کا شمار انتظار حسین کی بہترین کہانیوں میں کیا جاسکتا ہے. کاش یہاں اتنی گنجائش ہوتی کہ "دہلیز" کا تفصیلی ذکر کیا جاسکتا. کوٹھری کی دہلیز دراصل یادوں کی دہلیز ہے جس کے پاس اندھیرے دیس کی سرحد ہے جو ماضی میں دبا گیا

ہے۔ ناولٹ "دن" میں یہی دہلیز حویلی ہے جو پورے ماضی اور اس کی معنویت کو سنبھالے ہوئے ہے۔ وہیں گھٹتی کڑھتی سینوں میں دم توڑتی ہوئی محبت جو اظہار کی راہ دیکھتے دیکھتے ختم ہو جاتی ہے۔" دہلیز" البتہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ اس کا مرکزی کردار ایک عورت ہے جس کا بچپن، جوانی اور محبت اسی اندھیرے میں ڈوب چکے ہیں۔ یہ انتظار حسین کی واحد کہانی ہے جس میں صدیوں کی گونج، اور زمین اور معاشرے سے وابستگی کو عورت کی نظر سے دیکھا گیا ہے، اور جو کچھ بھی سوچا اور محسوس کیا گیا ہے عورت کے دل و دماغ سے سوچا اور محسوس کیا گیا ہے۔ عورت کی نظر سے ان وابستگیوں کا بیان انتظار حسین کے فن میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ یہ کہانی اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں جس طرح زمینی رشتوں اور گھر خاندان کی بو باس ہے، اس سے ملتا جلتا اظہار ناولٹ "دن" کے علاوہ ناول بستی کے شروع کے حصے میں بھی آیا ہے، جہاں روپ نگر کا ذکر ہے۔ اس موقع پر "روپ نگر کی سواریاں" بھی ذہن میں ابھرتی ہیں۔ لگتا ہے روپ نگر کی یادیں ہی "دہلیز" کو پار کرنے کی یادیں ہیں، اور اسی سے اس کہانی کے حسن و تاثیر کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ جن حضرات نے انتظار حسین کے فن کی عمارت کو شیعی عقائد پر استوار دیکھا ہے، انھوں نے شاید اس بات کو نظر انداز کر دیا ہے کہ شہرِ افسوس کی سترہ کہانیوں میں سے صرف دو کہانیوں یعنی "سیڑھیاں" اور "مردہ راکھ" میں یہ اثرات ملتے ہیں، اور بس۔ باقی پندرہ کہانیوں میں ان کی کوئی جھلک نہیں۔ یوں شیعی عقائد کی تھوڑی بہت جھلک انتظار حسین کے فکشن میں کہیں کہیں دکھائی دے جاتی ہے، لیکن یہ بنیادی محرک نہیں، مثلاً دن اور داستان میں انتظار حسین نے "جل گرجے" کے تحت "گھوڑے کی ندا" کے ضمن میں جہاں حیدر علی اور ٹیپو سلطان کی اولوالعزمی اور جذبۂ حریت کی روایت داستان کے پیرایے میں بیان کی ہے، وہاں اگرچہ شیعی اثرات کی جھلک دکھائی دیتی ہے، لیکن محض BACKDROP کے طور پر۔ بنیادی محرک "گھوڑے کی ندا" اور "جل گرجے" دونوں میں جنگِ آزادی، حب الوطنی اور عزم و شجاعت ہے یعنی "جل گرجے" میں بخت خاں کی بہادری اور پامردی، اور "گھوڑے کی ندا" میں ٹیپو سلطان کی شہادت اور سلطنتِ خداداد کا خاتمہ۔ حب الوطنی کے یہ جذبات تاریخی تناظر میں ہیں، جبکہ زیرِ نظر دور میں انتظار حسین کا بنیادی سابقہ CONCERN ہم عصر نوعیت کا ہے، اور اتنا تاریخی نہیں جتنا ہم عصر سماجی اور سیاسی ہے۔ اس دور کی بیشتر کہانیاں جیسا کہ اوپر بحث کی گئی، اسی سماجی سیاسی احساس کی بدولت امتیازی حیثیت رکھتی ہیں۔

(۴)

لگ بھگ اسی زمانے میں انتظار حسین کے فن میں ایک اور معنی خیز جہت کا اضافہ ہوتا ہے۔ اسے ان کے چوتھے دور کا آغاز کہہ لیجیے یا چوتھا پڑاؤ۔ لیکن شاید پڑاؤ یا منزل نام کی کوئی چیز ان کے ذہنی سفر میں ہے ہی نہیں یہ ایک مسلسل سفر ہے، ایک متحرک ذہن کا، جو مختلف گزر گاہوں سے نکلتا ہوا جاری ہے، اور کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ اس کا اگلا پڑاؤ یا منزل کیا ہوگی۔ انتظار حسین کے فن کی چوتھی جہت عبارت ہے عہدِ وسطیٰ کے داستانی انداز سے بھی زیادہ پیچھے جاکر عہدِ قدیم کی مختلف النوع اساطیری روایتوں کو باہم آمیز کرنے اور زندگی کی صداقتوں کو بیک وقت آریائی، اسلامی اور قبلِ اسلامی اساطیری روایتوں کے تناظر میں دیکھنے، اور نئی تخلیقی سطح پر ان کا اظہار کرنے سے۔ اس نوعیت کی مثالیں اُن افسانوں میں دیکھی جا سکتی ہیں جو شہرِ افسوس کی اشاعت کے بعد اِدھر اُدھر رسائل و جرائد میں سامنے آئے ہیں، اور ابھی تک کسی مجموعے کی شکل میں شائع نہیں ہوئے۔ ان میں سے ذیل کے افسانے پیشِ نظر ہیں: "کچھوے" (شب خون) "واپس" (معیار ۱) "رات" "دیوار" (شعور ۱) "کشتی" (محراب) "نئی بہویں" (ماہِ نو) "شور" (ماہِ نو) "پوری عورت" (ادبِ لطیف) "انتظار" (الفاظ)۔ ان کے علاوہ اس دور کے اور افسانے بھی ہوں گے، لیکن نئے ذہنی سفر کی سمت نمائی ان سے بہرحال ہو جاتی ہے، اور حاوی رجحان کی نشان دہی بھی کی جا سکتی ہے جس کی نمائندگی "کشتی" "کچھوے" اور "واپس" سے ہوتی ہے۔ ویسے ان کہانیوں میں ایک ذیلی رجحان بھی ملتا ہے، زندگی کے عام مسائل یا روزمرہ کے مسائل پر اظہارِ خیال کا، یا چھوٹی چھوٹی نفسیاتی حقیقتوں پر کہانی لکھنے کا۔ انتظار حسین نے ادھر کئی چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھی ہیں جن میں کسی سامنے کی بات کو موضوع بنا کر کہانی کہی گئی ہے۔ ایسی کہانیوں میں زیادہ گہرائی نہیں، لیکن تازگی ضرور ہے کیونکہ اکثر و بیشتر ان میں ایسے موضوعات کو لیا گیا ہے جن کی طرف انتظار حسین نے اس سے پہلے توجہ نہیں کی۔ ان چھوٹی چھوٹی کہانیوں سے اس امر کا ضرور پتہ چلتا ہے کہ موضوعاتی تنوع اختیار کرنے کی طرف قدم بڑھایا جا رہا ہے۔ مثال کے طور پر "نئی بہویں" میں عورتوں کے ملازمت کرنے کے مسائل ہیں اور آج کے نظامِ تعلیم پر طنز ہے۔ "شور" میں اس نفسیاتی نکتہ کا بیان ہے کہ اگر ہم کسی ایسی کیفیت کا شکار ہوں جو بھلے ہی ناپسندیدہ ہو، لیکن اگر ہم اس کے عادی ہو چکے ہیں تو اس سے چھٹکارہ پاکر بھی خوش نہیں ہو سکتے۔ "انتظار"

جدید دور کے نوجوان لڑکے لڑکی کی چوری چھپے کی ملاقات کی کہانی ہے، اس میں لڑکے لڑکی کی تطبیق داستانوں کے شہزادہ شہزادی سے کر کے کہانی کو زمانی عمق دیا گیا ہے، لیکن بنیادی نکتہ یہ ہے کہ عورت اور وقت جا کر واپس نہیں آتے۔ اسی طرح ایک اور چھوٹی سی کہانی ہے "پوری عورت" اس کا مرکزی خیال یہ ہے کہ مرد اگر زندگی میں مار کھا جائے تو اس کی تکمیل نہیں ہو پاتی، مگر لڑکی کامیاب ہو یا ناکام، پوری عورت بن کر رہتی ہے۔ یہ سب سیدھی سادی بیانیہ کہانیاں ہیں۔ اس دور کی بعض تمثیلی کہانیوں میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے اور کسی نہ کسی نفسیاتی نکتے کو بیان کیا گیا ہے "رات" اور "دیوار" اس لحاظ سے پچھلے دور کی کہانیوں بالخصوص "وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے" کی توسیع ہیں کہ ان میں یاجوج ماجوج کی تمثیل سے مدد لی گئی ہے، لیکن بنیادی طور پر یہ بھی نفسیاتی کہانیاں ہیں، اور اس لحاظ سے اس دور کی دوسری مختلف الموضوع چھوٹی چھوٹی کہانیوں سے الگ نہیں۔ اس دور کی امتیازی تمثیلی کہانیوں کو لینے سے پہلے "رات" اور "دیوار" پر ایک نظر ڈال لینا اس لیے ضروری ہے کہ بنیادی تمثیل یعنی یاجوج ماجوج کی مرکزی KERNEL حکایت ایک سہی، لیکن انتظار حسین نے ہر جگہ نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ "رات" کا بنیادی مسئلہ یہ سوال ہے کہ انسان کسی لایعنی کام کا عادی ہو جائے تو کیا اس کے بغیر وہ زندہ رہ سکتا ہے۔ یاجوج اور ماجوج کو معلوم ہے کہ وہ دیوار کو ازل سے چاٹ رہے ہیں، اور ابد تک چاٹتے رہیں گے اور ان کا حال وہی ہے جو کسی عامل نے اپنے ہمزاد کا کیا تھا کہ پالتو کتے کے گھنگھریالے بال سیدھے کرتے رہو۔ ہمزاد بار بار کتے کے بال سیدھے کرتا اور بار بار وہ مڑ جاتے۔ ان کو معلوم ہے کہ زبان کا کام بولنا ہے، دیوار چاٹنا نہیں، تاہم جب وہ دیوار چاٹنا بند کر دیتے ہیں، اور اسے بولنے کے کام میں لگاتے ہیں تو زبان میں کھجلی ہونے لگتی ہے، اور بالآخر وہ دونوں لمبی لمبی زبانیں نکال کر پھر دیوار چاٹنے لگتے ہیں، زبان اگرچہ موٹی پڑ گئی ہے اور روز اس میں نئے زخم پیدا ہو جاتے ہیں، لیکن وہ دیوار چاٹنے کے لایعنی کام سے باز نہیں رہ سکتے۔ صبح ہونے سے چونکہ اس لایعنی کام میں خلل پڑتا ہے، اس لیے وہ یہ دعا کرنے پر مجبور ہیں: "اے ہمارے رب! تیری بخشی ہوئی لمبی درد بھری رات ہمارے لیے بہت ہے۔ صبح کے شر سے ہمیں محفوظ رکھ اور اجالے کے فتنے کو دفع کر۔" آخر جملے کے طنز سے کہانی کی معنویت اجاگر ہو جاتی ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ افراد ہوں یا جماعتیں جب کسی لایعنی عادت میں گرفتار یا جبر سہنے کے عادی ہو جائیں تو حواس بے حس ہو جاتے ہیں، اور وہ تاریکی کو روشنی پر ترجیح دیتے ہیں، گویا اپنی حالت سے باہر آنے کو تیار نہیں ہوتے۔

"دیوار" میں اگرچہ یاجوج ماجوج ہیں نہ دیوار چاٹنے کا عمل، لیکن ساری توجہ بھاری سخت دیوار پر ہے، اور فضا بے حاصلی اور تحیر کی ہے یعنی دیوار کے دوسری طرف کیا ہے؟ یہ سوال سب کو کھائے جاتا ہے کہ دیوار کے پار کیا ہے؟ کتنے ہی رفیق دیوار پر چڑھے، مگر واپس نہیں آئے۔ دیوار کے اوپر پہنچ کر انھوں نے قہقہہ لگایا اور دوسری طرف اتر گئے۔ یہ دیوار کسی ایسے بھید کا سنگین اشاریہ تو نہیں جو محض اس لیے بھید ہے کہ آنکھوں سے اوجھل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دیوار کے دوسری طرف جاننے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے، اور جو آدمی دیوار پر چڑھتا ہے یہی دیکھ کر کہ وہاں دیکھنے کے لیے کچھ بھی نہیں ہے، ہنستا ہے۔ مندریس جو ان میں سب سے بڑا تھا، رسّی باندھ کر دیوار پر چڑھا تاکہ دوسری طرف نہ اتر جائے لیکن وہ بھی اوپر پہنچ کر قہقہہ لگاتا ہے۔ اس کے ساتھی اُسے دوسری طرف جانے سے روکنے کے لیے کھینچتے ہیں، تو اس کا آدھا دھڑ دیوار کے اِدھر آگرتا ہے اور آدھا اُدھر۔ یعنی یہ کہ شوقِ فضول کا شکار ہو کر انسان نہ اِدھر کا رہتا ہے نہ اُدھر کا۔ یہ شوقِ فضول مغرب کی نقالی کا بھی ہو سکتا ہے جس نے مشرق کو کہیں کا نہیں رکھا اور مشرق کی شخصیت کو دولخت کر دیا ہے، یا یہ شوقِ فضول ایسے بھید کو جاننے کا بھی ہو سکتا ہے جو محض اس لیے بھید ہے یا پُرکشش ہے، کیونکہ وہ آنکھوں سے اوجھل ہے، یعنی نامعلوم کے لیے انسان ہمیشہ ایک کسک، ایک کشش محسوس کرتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ دونوں کہانیاں نفسیاتی ہیں۔ "رات" میں تاریکی کا شکار رہنے کی یا کسی فضول عادت میں گرفتار ہونے کی جبریت ہے۔ اور "دیوار" میں نامعلوم کی کشش کی نفسیاتی کیفیت ہے۔ اب تک جن کہانیوں کا ذکر کیا گیا ہے، ان میں سیدھی سادی بیانیہ کہانیاں بھی ہیں اور تمثیلی بھی، لیکن یہ اس دور کے ذیلی رجحان کی کہانیاں اس لیے ہیں کہ ان میں کسی گہری سچائی کو نہیں بلکہ سامنے کی کسی نفسیاتی حقیقت کو بیان کیا گیا ہے۔ اس دور کے امتیازی نشانات البتہ جن کہانیوں میں ملتے ہیں، وہ ہیں "کچھوے" "واپس" اور "کشتی"۔ اوّل تو ان کے موضوعات میں زندگی کے بنیادی مسائل یعنی بقائے انسانی اور سرشتِ انسانی جیسے پیچیدہ سوالات کو لیا گیا ہے، لیکن اہمیت بالذات موضوع کی نہیں بلکہ اس کی فنی پیش کش کی ہے یعنی جس پیرایے اور جن وسائل سے اُسے بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ ان کہانیوں میں بودھ جاتکوں اور ہندوستانی دیومالا کو پہلی بار اعلیٰ تخلیقی سطح پر استعمال کیا گیا ہے، اور "کشتی" میں تو ہندوستانی دیومالا، اسلامی روایتوں، سمیری اور بابلی اساطیر سب کو ملا کر ایک بالکل نیا تکنیکی تجربہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک اعلان سے معلوم ہوا ہے کہ انتظار حسین نے اپنے نئے مجموعے کا نام جو ابھی منظرِ عام

پر نہیں آیا، کچھوے رکھا ہے۔ یہ اگر صحیح ہے تو بلا وجہ نہیں، کیونکہ گلی کوچے، آخری آدمی، شہرِ افسوس، انتظار حسین کے اکثر مجموعے ان کے اس دور کے تخلیقی سفر کے حاوی رجحان کا پتہ دیتے ہیں، اور ان مجموعوں کی بیشتر کہانیوں میں باطنی وحدت موجود ہے۔ تازہ کہانیوں کے مجموعے کا نام کچھوے بھی غالباً اسی احساس کے تحت ہوگا۔

بودھ اثر کا پہلا اشارہ انتظار حسین کے یہاں "شہرِ افسوس" میں ملتا ہے جہاں گیا کا بھکشو کہتا ہے کہ دنیا میں دکھ ہی دکھ ہے اور نروان کسی صورت نہیں ہے، اور سرزمین ظالم ہے اور آسمان تلے ہر چیز باطل ہے لیکن یہ محض حوالے کی حد تک ہے۔ بودھ جاتکوں کا بھرپور اثر چوتھے دور کی خصوصیت ہے۔ "کچھوے" اور "واپس" دونوں کی بنیاد بودھ جاتکوں پر ہے۔ ان میں زبان بھی پراکرتوں کا عنصر لیے ہوئے قدامت آمیز ہے جس سے قدیم عہد کی فضا سازی میں مدد ملی ہے۔ "واپس" میں تتھاگت بھکشوؤں کو بنارس کے سندر نگر کی جاتک سناتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ ایک زمانہ تھا جب تتھاگت بنارس کے مرگھٹ کے کتے تھے۔ رتھ کے گدّوں کا چمڑا راج محل کے کتوں نے کھالیا، لیکن سزا مرگھٹ کے کتوں کو دی گئی۔ مرگھٹ کے کتوں نے گرو کو اپنی بپتا کہہ سنائی۔ گرو کتے نے راج محل کے کتوں کو دودھ میں گھاس اور گھی ملاکر پلوایا اور دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کردیا۔ راج محل کے کتوں نے دودھ پینے کے بعد ابکائی لی اور چمڑے کے ٹکڑے اگل دیئے۔ مرگھٹ کے گرو کتے نے راجہ کو نیائے اور انیائے کی شکشا دی اور لاکھ برس تک بنارس میں نیائے ہوتا رہا اور سکھ چین رہا۔ تتھاگت نے بھکشوؤں سے کہا کہ وہ کتا میں ہی تھا" اور راج محل کے کتے؟" ایک بھکشو نے پوچھا۔ "وہ آج بھی کتے ہی ہیں۔" بھکشوؤں نے سوچا کہ سچ کی جوت جگاکر کتے بھی آدمی بن گئے اور آج کا آدمی اگرچہ آدمی کے جنم میں ہے اور باہر سے آدمی دکھائی دیتا ہے لیکن اندر سے کچھ اور ہے، شاید کتے سے بھی بدتر، کیونکہ لذتوں اور خود غرضیوں کا شکار ہوکر وہ نیائے اور انیائے میں فرق کرنے کی صلاحیت کھو دیتا ہے۔

اسی طرح "کچھوے"، بھی جاتکوں پر مبنی کہانی ہے۔ اس میں شانتی کی کھوج کی فضا ہے۔ بھکشو ودیا ساگر، سندر سمدر، اور گوپال محوِ گفتگو ہیں۔ ان کا جی ترشنا کے جنگل میں ہے، اور وہ بودھی ستو کی حکایتیں سناکر عقل و دانش کے رموز و نکات بیان کرتے ہیں۔ اس کہانی میں بودھی حکایتیں سلسلہ در سلسلہ چلتی ہیں۔ موہ، مایا، پاپ اور ترشنا کے ستائے ہوتے انسان کچھوے کے سمان ہیں۔ جب تلیا کا پانی سوکھ گیا تو مرغابیوں نے کچھوے سے کہا اس ڈنڈی کو بیچ سے پکڑلے اور

ہم تجھے اڑا کر ہمالیہ پہاڑ پر لے جائیں گی جہاں بہت پانی ہے۔ وہ زمین پر رینگنے والا جانور بھلا اتنی اونچائی پر کیسے پہنچتا۔ مرغابیوں نے اس سے وچن لیا کہ زبان نہیں کھولے گا تو وہ اسے ٹھیک ٹھاک پہنچا دیں گی۔ پر راستے میں کچھوے سے رہا نہ گیا جب زمین کے بالکوں نے کچھوے کو آسمان میں اڑتے دیکھ کر شور مچایا تو کچھوے نے جیبھ کھولی اور ٹپ سے نیچے آگرا۔ تب سے اب تک کچھوا پانی کی تلاش میں یا شانتی کی کھوج میں ہے، اور ہر وقت اسی دبدھ میں ہے کہ ڈنڈی اس کے دانتوں میں ہے یا دانتوں سے چھوٹ گئی ہے۔

اس دور کی بہترین تمثیلی کہانی بہرحال "کشتی" ہے۔ اس میں قدیم سامی د اسلامی روایتوں اور ہندوستانی دیومالائی حکایتوں کو تخلیقی طور پر مربوط کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس لحاظ سے یہ افسانوی تیکنیک کا ایسا تجربہ ہے جس کی کوئی مثال اس سے پہلے اردو میں نہیں ملتی۔ "کشتی" میں مسئلہ نسلِ انسانی کی تباہی و بربادی اور اس کی بقا SURVIVAL کا ہے۔ اس کی ایک جہت ہنگامی مقامی بھی ہو سکتی ہے، اور ایک دائمی آفاقی بھی۔ یہ دنیا جب ظلم و ستم سے بھر جاتی ہے تو تباہی و بربادی کا دور آتا ہے، اور ہر چیز نیست و نابود ہو جاتی ہے۔ اس کا ذکر تمام مذہبی روایتوں میں آیا ہے، خواہ وہ قہرِ الٰہی کی صورت میں ہو، آفاتِ ارضی و سماوی کی صورت میں، یا طوفان و سیلابِ بلا کی صورت میں۔ مدتوں تک پیڑ، پودے، جن و انس سب تہ آب غرق ہو جاتے ہیں کسی آبادی کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا، لیکن خدا ابھی اپنی تخلیق سے مایوس نہیں، اور اس طرح انسان کو ایک موقعہ اور مل جاتا ہے۔ "کشتی" میں نہ صرف قرآن پاک بلکہ عہد نامۂ قدیم، توریت اور ویدوں، پرانوں اور شاستروں سب کی مذہبی اور اساطیری روایتوں سے مدد لی گئی ہے اور بقاے انسانی کے بارے میں بنیادی نوعیت کے سوالات قائم کیے گئے ہیں۔ "کشتی" میں سوار لوگ کرۂ ارض کے کسی ایک مقام کا کوئی بھی سماج ہو سکتے ہیں، یا کوئی ایک قوم، یا پوری نوعِ انسانی۔ کہانی بظاہر ہجرت کے احساس اور معاشرے کی اس گھٹن سے شروع ہوتی ہے جس کا فوری حوالہ برصغیر کی حالیہ تاریخ میں دستیاب ہے۔ باہر مینہ ہے اندر حبس ہے اور چاروں طرف پانی ہی پانی۔ بارش ہے یا قیامت، ہوئے چلی جا رہی ہے۔ "آدمی آخر کہاں جائے"۔ "جانوروں کے درمیان سانس لینا اور بھی مشکل ہوتا ہے"۔ "پتا نہیں کب تک ہم اس طور جانوروں کی طرح بسر کرتے رہیں گے"۔ "انسان چند ہی ہیں باقی چرند پرند"۔ یہ جملے معاشرے کی عمومی حالت اور تاریخی جبر کا اشارہ بھی ہو سکتے ہیں۔ کشتی میں کسی کو اندازہ نہیں کہ مینہ کب سے برسنا شروع ہوا تھا، کتنے دن سے سفر میں ہیں، اور کب سے گھر چھوٹ چکے ہیں۔ انتظار حسین کے فن میں سفر کی مرکزیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے سفر کا گہرا رشتہ

ہجرت سے ہے. یوں محسوس ہوتا ہے کہ جنم جنم سے سفر میں ہیں وہ یہ سوچ کر حیران ہوتے کہ ہمارے گھر بھی تھے، زینے، ڈیوڑھیاں، آنگن لیکن ان گھروں کو کیا یاد کرنا جو ڈھے گئے. سب نے مل کر اپنے گھروں کو یاد کیا اور وہ روئے کیوں کہ ان کے گھروں کی بربادی مقدر ہو چکی تھی"۔ گھروں کے اس ذکر میں وہ فضا ہے جو "دہلیز"، "سیڑھیاں" اور بستی کے شروع کے ابواب میں ملتی ہے. لگتا ہے انتظار حسین کے یادوں کے سلسلوں کا کچھ نہ کچھ تعلق زینوں اور سیڑھیوں سے ہے۔ "کشتی" کے شروع میں گھروں کے ڈھے جانے کے ساتھ یہ ذکر ملتا ہے :"وہ ہرنی جیسے آنکھوں والی کہ اپنے لبادے کے اندر دو بچے بھل لیے پھرتی تھی، سیڑھیوں کے بیچ مجھ سے ٹکرائی تو لگا کہ دو گرم دھڑکتے پوٹے والی کبوتریاں اس کی مٹھی میں آگئیں ... کاش وہ بھی میرے ساتھ سوار ہو جاتی، جانے اب کن پانیوں میں گھری ہوگی"۔

ایک زبردست سیلاب کا ذکر دنیا کی تقریباً تمام مذہبی روایتوں میں ملتا ہے۔ غالباً ان کے اولین مآخذ GILGAMESH گلگامش کی MYTH (جس سے ہومر کی اوڈیسی بھی متاثر ہوتی ہے) اور انجیل کی روایتیں ہیں جہاں عہد نامۂ عتیق OLD TESTAMENT کی پہلی کتاب GENESIS (VI-IX) میں طوفانِ نوح کا ذکر آیا ہے۔ "کشتی" میں بھی طوفان کا ذکر گلگامش کی روایت سے شروع کیا گیا ہے جو موت کا تصور کرتا ہے، اور سوچتا ہے کہ جب خدا انلیل ENLIL نے ناراض ہو کر طوفانِ عظیم بھیجا تھا تو صرف اتنا پشتم UT-NAPISHTIM ہدایت کے مطابق بنائی ہوئی کشتی میں بچ رہا تھا، اور پوری نسلِ انسانی غرق ہو گئی تھی۔ انجیل میں اس کا جو ذکر آیا ہے، وہ YAHWEH روایت سے ماخوذ ہے۔ YAHWEH روایت انجیل سے چھ سو سال پرانی ہے۔ اس میں ہے کہ پوری نسلِ انسانی سوائے نوح کے جب برائیوں میں گھر گئی تو YAHWEH نے اسے نیست و نابود کرنے کا فیصلہ کیا۔ اس نے نوح کو خبردار کیا اور حکم دیا کہ وہ اپنی سلامتی کے لیے کشتی بنالے۔ جب طوفان آیا تو وہ مع اپنے گھر کے افراد کے جانوروں کے سات جوڑوں کے ساتھ کشتی میں سوار ہوا تاکہ ان کی نسل بھی باقی رہے۔ سات مہینوں اور سترہ دنوں کے بعد جب طوفان رک گیا تو نوح نے ایک کوے کو اڑنے دیا لیکن اُسے کوئی امان نہ ملی اور وہ واپس آگیا۔ فاختہ اڑی وہ بھی اسی طرح لوٹ آئی۔ سات دن کے بعد فاختہ کو دوبارہ بھیجا گیا، اور اب کی وہ زیتون کی ایک ٹہنی چونچ میں لے کر آئی۔ مزید سات دن کے بعد وہ پھر اڑی، اور اس بار لوٹ کر نہ آئی۔ نوح کشتی سے اترا اور نسلِ انسانی کی آبادکاری کے نئے دور کا آغاز ہوا۔

لگتا ہے کہ یہ روایت دو ہزار سال مسیح سے قبل سمیری SUMERIAN. اور عبرانی قصوں سے شروع ہوئی اور دنیا کی تہذیبوں میں پھیل گئی۔ DEUCALION کے یونانی قصے بھی اسی سے متاثر ہوتے اور سنسکرت میں منو کی روایت بھی انھیں قصوں سے چلی ہوگی۔ ان سب کی پشت پر غالباً وہ زبردست تاریخی سیلاب رہا ہوگا جس میں پورا TIGRIS-EUPHRATES دوآب غرق ہو گیا ہوگا اور جس کے ۱۹۰۰ سالہ قبلِ مسیح کے قدیم آثار میسوپوٹومیہ کی کھدائیوں میں دریافت ہو چکے ہیں۔

قرآنِ پاک کی سورۂ نوح میں بھی اس روایت کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ملتی جلتی روایتوں میں مذکور ہے کہ حضرتِ نوح نے ایک عرصے تک اپنی قوم کو خدا کا پیغام دیا لیکن لوگ بھلائی کی طرف نہیں آئے سوائے ۸۰ آدمیوں کے۔ تب خدا نے زبردست طوفان بھیجا۔ حضرتِ نوح نے ہدایتِ الٰہی کے مطابق ایک کشتی تیار کی۔ اس میں ۸۰ ایمان والوں کے علاوہ ہر جانور کا ایک ایک جوڑا رکھا تاکہ طوفان کے بعد ان جانوروں کی نسل چلے۔ حضرتِ نوح کا بیٹا کنعان یا سام بے دین تھا، وہ کشتی میں نہ آیا اور طوفان میں غرق ہوا۔ طوفانِ نوح کے بارے میں یہ بھی روایت ہے کہ آغازِ طوفان کے وقت کوفہ کے مقام پہ ایک بڑھیا کے تنور سے پانی ابلنا شروع ہوا، اور آسمان سے زبردست بارش شروع ہوئی۔

"ملک کے بیٹے نوح نے زبان کھولی اور کہا کہ اے میری زندگی کی شریک ڈر اس دن سے کہ تیرا گرم تندور ٹھنڈا ہو جائے اور تو آ کر مجھے طوفان کی خبر سنائے۔ اور بھور بھئے منوجی یہ دیکھ کر بھوچک رہ گئے کہ مچھلی بڑی ہو گئی ہے اور باسن چھوٹا رہ گیا ہے۔"

اس مقام پر انتظار حسین نے کہانی میں منو اور پرلے کی روایت کا ذکر جوڑ دیا ہے۔ منو من سے ہے یعنی "ذہن" یا "سوچنا"۔ منو کے چودہ سلسلے بیان ہوتے ہیں، ہر سلسلہ لاکھوں سال تک اس کائنات میں براجمان رہا ہے۔ مہاپرلے یا سیلابِ عظیم کی روایت ساتویں منو سے متعلق ہے۔ اس کا اولین ذکر ویدوں میں نہیں بلکہ SHATAPATHA BRAHMANA (۶۰۰ ق۔م) میں ملتا ہے۔ اور کشتی کا حوالہ غالباً اسی روایت سے ماخوذ ہے کہ ایک دن جب منو کے ہاتھ دھونے کا پانی لایا گیا تو اس میں سے ایک مچھلی نکلی۔ مچھلی نے کہا مجھے پناہ دو میں تمہاری حفاظت کروں گی۔ منو نے مچھلی کو گھڑے میں ڈال دیا۔ مچھلی دن بہ دن بڑی ہوتی چلی گئی۔ منو نے اُسے دریا میں ڈالا۔ مچھلی دریا سے

بھی بڑی ہوگئی۔ منو نے اسے سمندر میں لے جاکر چھوڑ دیا۔ مچھلی نے کہا بہت جلد مہا پرلے آتے گی، جس میں سب چیز نیست و نابود ہو جاتے گی۔ مجھے یاد کرکے ایک کشتی بنائیو، میں تجھے بچاؤں گی۔ سیلاب آیا اور منو نے اپنی کشتی مچھلی کی مونچھ کے بال سے باندھ دی جب سیلاب میں جن وانس، پیڑ پودے، شہر آبادیاں سب غرق ہو گئے تو مچھلی نے کشتی کو ہمالیہ پہاڑ کی سب سے اونچی چوٹی پر ٹکا دیا۔ جب پانی اترا تو منو حیران ہوا کہ سوائے اس کے کوئی جاندار سرِشٹی میں نہ بچا تھا۔ اُسے اولاد کی خواہش ہوئی اور پوجا کرنے سے ایک لڑکی خلق ہوئی۔ منو نے اسے پال پوس کر بڑا کیا۔ پھر وہی اس کی رفیقۂ حیات بنی اور اسی سے از سرِ نو نسلِ انسانی کی آفرینش ہوئی۔

مہابھارت میں اس روایت کا ذکر ذرا مختلف طور پر آیا ہے، یعنی جب سیلابِ عظیم آیا تو منو کشتی میں سات رشیوں کے ساتھ سوار ہوتے۔ مچھلی نے کہا میں حق ہوں مجھے یاد رکھیو، میں تمہاری حفاظت کروں گی اور اس سیلاب کے بعد تمہیں سے دیوی دیوتا، سُر، اسُر اور نرناری سب پیدا ہوں گے اور انھیں سے یہ دنیا پھر سجائی جائے گی۔ یہی روایت متسیہ پران، بھاگوت پران اور اگنی پران میں بھی بیان ہوئی ہے۔

انتظار حسین نے اس موقع پر زبان بھی وہ اختیار کی ہے جو اگیا بیتال اور وکرمادتیہ کی سنگھاسن بتیسی کے اٹھارہویں انیسویں صدی کے قدیم ہندی اردو مصنفین نے برتی تھی۔ اس سے دیومالائی فضا کی بازیافت میں بڑی مدد ملی ہے:

"منو جی مچھلی کو تلیا میں چھوڑ کے ایسے آئے جیسے سر سے بڑا بوجھ اتار کے آتے ہیں۔ اس رات وہ چین سے سوتے۔ پر جب تڑکے میں ان کی آنکھ کھلی تو آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں۔ مچھلی کی پونچھ تلیا سے نکل لمبی ہوتے ہوتے ان کے آنگن میں آن پہنچی تھی۔ وہ جھٹ پٹ اٹھ تلیا پہ گئے۔ کیا دیکھا کہ تلیا چھوٹی رہ گئی ہے، مچھلی بڑی ہوگئی ہے، اتنی بڑی کہ تلیا کے اندر تو بس اس کا منہ تھا، باقی دھڑ اور پونچھ سب باہر۔ مچھلی بولی کہ ہے پربھو تمہارے شرن میں میں تیرنے اور سانس لینے کو ترستی ہوں۔ منو جی یہ دیکھ ہکا بکا رہ گئے"

اسی طرح جب حضرتِ نوح کی روایت بیان ہوئی ہے تو انداز داستانوں اور حکایتوں کا ہے:

"تب زوجہ حضرت نوح کی حضرت کے پاس پہنچی۔ اس حال سے کہ اُس کے ہاتھ آٹے

میں سنے ہوتے تھے اور ہوش اڑے ہوئے تھے۔ بصد تشویش بولی کہ مرے والی، ہمارا
گرم تندور ٹھنڈا ہو گیا ہے اور پانی اس کی تہ میں اُبل رہا ہے۔ حضرت نے تامل
کیا۔ پھر یوں بولے کہ دیکھ اب ذوالجلال کے جلال کا دن آن پہنچا ہے، تو یوں کر کہ
اپنے جنوں کو اکٹھا کر اور کشتی میں سوار ہو جا۔ اس پہ وہ جورو یہ بولی کہ میں تندور
پر طشت ڈھکے دیتی ہوں، پھر پانی نہیں اُبلے گا۔ یہ کہہ کہ وہ دوڑی ہوئی اندر گئی۔
طشت الٹا کر کے تندور پر ڈھکا اور اوپر اس کے بڑا سا پتھر رکھ دیا۔ یہ کر کے
وہ باہر آئی اور اپنے والی سے بولی کہ دیکھ میری ترکیب کام آئی۔ پانی ابلنا بند ہو گیا
ہے۔ وہ یہ کہتی تھی کہ پانی انگنائی سے نکل کر باہر امنڈنے لگا۔ طشت اور پتھر اس
کے بیچ تیر رہے تھے ... پھر مختلف گھروں سے بیبیاں نکلیں اس حال سے کہ
ہوش ان کے اڑے ہوتے تھے۔ ہر ایک کے لب پہ یہ خبر تھی کہ تندور ان کے گھر کا
گرم سے ٹھنڈا ہوا، اور پانی اس سے ابلنے لگا، اور سیلاب باہر سے امنڈے
تو اُسے روکا جا سکتا ہے، مگر جب گھر کے اندر سے پھوٹ پڑے، تو کیوں کر
اس پہ بند باندھا جائے؟"

کنعان کا ذکر "کشتی" میں اس طور آیا ہے کہ تنہائی کی موت ہجوم کے ساتھ زندہ رہنے سے بہتر ہے۔ پانی میں غرق ہو جانا بہتر ہے بمقابلہ اپنا گھر چھوڑ دینے، یا اجنبی پانیوں میں بھانت بھانت کے جانوروں کے ساتھ بسر کرنے سے۔ اس کے بعد کوتے، چوہوں اور شیر کا ذکر ہے۔ حضرت نوح نے کہا "وائے خرابی کہ میں نے کشتی میں سوار کیا چوہوں کو جن کا شیوہ ہی یہ ہے کہ کترو اور سوراخ کر دو"۔ بار بار انھیں ٹوکا گیا مگر باز نہ آئے۔ تب تنگ آ کر حضرت نے شیر کے منہ پر ہاتھ پھیرا اور اس کے نتھنوں سے ایک بلی نکلی جو چوہوں پر جھپٹی اور انھیں آن کی آن میں چٹ کر گئی۔ تب کشتی کے سب جانداروں نے شادمانی کی اور بلی پر آفریں بھیجی کہ اس نے آنے والی تباہی سے بچا لیا۔ انجیل سے روایت ہے کہ سات دن کے بعد جب فاختہ نے دوسری بار پر پھڑپھڑائے اور کشتی سے باہر اُڑ گئی تو وہ زیتون کی پتی چونچ میں دبائے واپس آئی۔ سب خوش ہوتے یہ سوچ کر کہ خشکی نمود کرنے لگی ہے اور کشتی کہیں تو کنارے لگے گی۔ انتظار حسین نے عام روایتوں سے الگ یہاں کہانی کو نیا موڑ دیا ہے:
"کبوتری (فاختہ) جونہی زیتون کی پتی سمیت کشتی میں اتری تو نہی بلی اس پر جھپٹی اور اسے چٹ کر گئی ... ساتھ میں زیتون کی پتی کو بھی۔ انھوں نے دیکھا اور دم بخود رہ گئے"۔ زیتون کی

پتی سلامتی کا علامیہ ہے۔ زیتون دنیا کا قدیم ترین ہمیشہ سرسبز رہنے والا پیڑ ہے۔ سامی، یونانی، رومن اور نورس اساطیری روایتوں میں زیتون کا ذکر پانچ چھ ہزار سال پرانا ہے لیکن "کشتی" میں جس طرح بلی فاختہ اور زیتون کی پتی دونوں کا قلع قمع کر دیتی ہے، اس سے ظاہر ہے انتظار حسین روایت کو بدل کر دوسری بات کہنا چاہتے ہیں۔ روایت میں ہے کہ فاختہ سات دن کے بعد تیسری بار پھر اڑتی ہے اور اب کی چونکہ اسے پیر ٹکانے کی جگہ مل گئی، وہ لوٹ کر نہیں آئی۔ یعنی طوفان اتر گیا اور خشکی مل گئی۔ لیکن "کشتی" میں ایسا نہیں ہوتا۔ انتظار حسین نے قصے کی آج کے عہد پر تطبیق کرتے ہوئے اس کا بالکل دوسرا رُخ پیش کیا ہے نوح اور منو دونوں کی روایتوں میں طوفانِ عظیم کا انجام نوعِ انسانی کی از سرِ نو آبادکاری پر ہوتا ہے اور انھیں سے پھر جن وانس کی آفرینش ہوتی ہے۔ آریائی روایت میں مچھلی کشتی کو ہمالہ پر جاکر ٹکا دیتی ہے۔ سمیری، بابلی، سامی اور اسلامی روایتوں میں بھی پہاڑ کا ذکر ہے، کوہِ جودی MT. ARARAT (عہد نامۂ عتیق) MT. NISIR (قصۂ گلگامش)، لیکن انتظار حسین کے یہاں کشتی کسی ٹھکانے پر نہیں پہنچتی۔ بلی کا کبوتری اور زیتون کی پتی کو چٹ کر جانا اشارہ ہو سکتا ہے سلامتی کی نفی یعنی نسلِ انسانی کے مسلسل عذاب و تباہی میں گھرے رہنے کا۔ مینہ بے شک تھم جاتا ہے اور بادل کی گرج بھی رُک جاتی ہے لیکن "پانی کی دھار اسی شور سے گرج رہی تھی اور اونچے پہاڑ کی چوٹیوں سے گزر رہی تھی . . . اندر حبس بہت تھا اور بلی بیٹھی تھی باہر پانی گرج رہا تھا اور زمین و آسماں ملے نظر آرہے تھے۔ زمین و آسماں اور زمین و زماں" ——— کیا اندر کا حبس اور بلی کی موجودگی انسان کی داخلی بہیمیت کی طرف اشارہ نہیں ہے؟ کیا پانی کا مسلسل شور، اور زمین و زماں کا ایک ہونا مکاں اور زماں کی وحدت کے اس جبر کی طرح اشارہ نہیں جس میں انسان مسلسل گھرا ہوا ہے اور جس سے چھٹکارے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ آخر میں پھر گلگامش کی یاد دلا کے انتظار حسین نے کہانی کا دائرہ مکمل کر دیا ہے کیونکہ سیلاب شروع ہوا تھا اور کشتی روانہ ہوئی تھی تو سب کے دل ہجرت کے احساس سے بھرے ہوئے تھے لیکن گلگامش کے ذکر نے ڈھارس بندھائی تھی جس نے سفر کو وسیلۂ ظفر جانا، ہجرت اختیار کی، پُر شور سمندروں سے گزرا، نئی نئی مہمات سر کیں اور نئی نئی اقلیموں کو دریافت کیا۔ لیکن آخر میں گھروں کی یاد پھر سب کو آلیتی ہے: "کیا ہم کبھی واپس نہیں جاسکتے" "کہاں؟" "اپنے گھروں کو؟" ایک بار پھر انھیں حیرانی نے آلیا، "عزیزو، کون سے گھر" گھر تو جنت ہے اور جنت کو چھوڑے ہوئے آدم کو جانے کتنی صدیاں گزر گئیں ——— اور آدم کی اولاد مسلسل اس کوشش میں ہے کہ جنت کو لوٹ جائے، اپنے اصلی گھر کو، لیکن یہ سفر کبھی مکمل

نہیں ہوتا، اور آدم کی اولاد "زمین و زماں" کے پرشور پانیوں میں گھری ہوئی مسلسل عذاب میں مبتلا ہے اور اماں کی کوئی صورت نہیں کیونکہ بلی، فاختہ اور زیتون کی ڈالی دونوں کو چٹ کر گئی ہے، اور اب تو کوئی اتنا بھی نہیں کہ خشکی (عافیت اور شادمانی) کا پتہ دے۔ منو کی روایت کے مسلسل سفر اور مسلسل سیلاب والے حصے کو بھی انتظار حسین نے یہاں پھر دہرایا ہے۔ مارکنڈی (مارکنڈے) کو بھی یہاں عمداً لایا گیا ہے جو عمر کے طول یعنی مسلسل عذاب میں گھرے رہنے کا استعارہ ہے۔ مارکنڈے کشتی سے سر نکال کر دیکھتا ہے:

"چاروں اور گھور اندھیرا اور سناٹا اور جل کی گرج کی دھارا پرم آتما نیند میں تھی اور اننت ناگ کے پھن پھیلے ہوئے تھے۔ نارائن نارائن نارائن . . .
خداوند کی روح پانیوں پر جنبش کرتی تھی"

سب دعا مانگتے ہیں کہ اے رب العزت ہمیں برکت کی جگہ اتار یو اور تحقیق کہ تو سب سے بہتر اتارنے والا ہے۔ سب حضرت نوح کی دہائی دیتے ہیں کہ اس کی وجہ سے بچ گئے لیکن کہانی میں یہاں پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ مختلف اساطیری روایتوں سے گندھی ہوئی یہ ایک داستان تھی جسے حاتم طائی بیان کر رہا تھا۔ انتظار حسین یہاں حاتم طائی کو اس لیے لائے ہیں کہ حاتم طائی ہی عہدِ وسطیٰ کا گلگامش ہو سکتا تھا، اور گلگامش مسلسل سفر کا استعارہ ہے۔ گلگامش کی طرح حاتم طائی نے بھی بھری ندیوں کے بیچ ایسی کشتیوں میں سفر کیا جن کا کوئی کھویا نہیں تھا اور نئی نئی مہمات سر کیں۔ کوہِ ندا کی مہم میں اس پر کیا کچھ نہیں بیتی۔ ایک پہاڑ بلند عظیم الشان، جس پتھر کو اٹھا کر دیکھا اس کے تلے خون بہتا پایا۔ ایک دریا زور شور سے رواں، اور نہ جھور مچھلی نے دریا سے سر نکال کر کہا کہ اے حاتم یہ روٹیاں اور کباب تیرا ہی رزق ہے شوق سے کھا۔ وہی مچھلی جو منو سے گویا ہوئی تھی۔ سب نے باہر جھانک کر دیکھا۔ نہ نوح، نہ مچھلی، نہ حاتم طائی۔ سب سہارے ختم ہوتے۔ آج کا انسان سیلابِ بلا کی زد میں ہے، لیکن اس کا دل و دماغ عقیدوں سے خالی ہے۔ عہدِ قدیم میں تو گلگامش تھا، اور اتنا پشتم کو بچانے والا انلیل، نوح تھا جس نے جن وانس کے ایک ایک جوڑے کو پناہ دی تھی اور سب کی بقا کا اہتمام کیا، منو تھا اور مچھلی تھی، فاختہ اور زیتون کی شاخ تھی، اور مچھلی منو سے اور حاتم طائی سے گویا ہوئی تھی، لیکن اب کیا ہے، نہ گلگامش، نہ نوح، نہ منو، نہ مچھلی نہ فاختہ، نہ حاتم طائی، ارتقائے انسانی نے سب سہارے کھو دیے ہیں "چاروں طرف گھورا اندھیرا ہے اور گرجتے جل کی دھارا ہے اور ناؤ ڈول رہی ہے۔" لیکن نوح یا منو کا کہیں

پتہ نہیں، فاختہ اور زیتون کی ڈالی بھی نہیں جو عافیت کی خبر دے۔ گھر صدیوں پیچھے رہ گیا ہے بھوساگر امنڈا پڑا ہے مچھلی کی مونچھ سے سب بندھے ہیں، لیکن مچھلی کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ صرف زمین و زماں، یعنی وقت کی لہراتی رسّی ہے جو "سانپ سمان ناؤ کے چاروں اور لہرا رہی ہے" آج کا انسان چنتا سے گھرا ہے۔ ناؤ ڈول رہی ہے اور چاروں اور جل کی دھارا گرج رہی ہے۔ انتظار حسین کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے بقائے انسانی سے متعلق سمیری، بابلی، سامی، اسلامی اور ہندوستانی تمام مذہبی اور اساطیری روایتوں کا معنیاتی جوہر تخلیقی طور پر کشید کیا، اور اوّل تو اس سے یہ دکھایا ہے کہ آفرینش سے نسلِ انسانی ہجرت کی مرہونِ منت ہے، یعنی ہجرت انتہائی بامعنی نقطۂ آغاز ہے اور ارتقائے انسانی کا سلسلہ اسی سے چلا ہے، دوسرے انتظار حسین نے بقائے انسانی کی تمام اساطیری روایتوں کو جدید فکر سے آمیز کر کے ان کی یکسر نئی تعبیر کی ہے اور یہ بنیادی سوال اٹھایا ہے کہ زمین وزماں کے جبر کا مقابلہ کرنے کے تمام روحانی وسیلے کھو دینے کے بعد آج کے پُر آشوب دور میں نسلِ انسانی کا مستقبل کیا ہے اور طوفانِ بلا میں گھری ہوئی یہ کشتی کنارے لگے گی بھی کہ نہیں؟

ویسے یہ بات خالی از لطف نہیں کہ بعض لوگوں نے اس افسانے کو "ترقی پسند" تصور کیا ہے اور اسے اپنے انتخاب میں جگہ دی ہے۔ لگتا ہے یا تو اب خود ان لوگوں کو "ظلمت پسندوں" کے یہاں بھی روشنی کے آثار نظر آنے لگے ہیں، یا ترقی پسندی کی تعریف ہی بدل گئی ہے، یا پھر فاختہ اور زیتون کی ڈالی سے دھوکا ہوا ہے جو ان حضرات کے مشرب میں امن کے قومی نشان کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے جن ادبی مشیروں نے اس کہانی کو شامل کرنے کا مشورہ دیا ہو، انھوں نے کہانی کو آخر تک غور سے نہ پڑھا ہو، اور اگر پڑھا بھی ہو تو انھیں اس کے سمجھنے کی صلاحیت ہی ودیعت نہ ہوئی ہو۔

اوپر انتظار حسین کے تخلیقی سفر کی چار منزلوں یا چار بنیادی رجحانات کی نشان دہی کی کوشش کی گئی یعنی اوّل معاشرتی یادوں کی کہانیاں، دوم انسان کے اخلاقی و روحانی زوال اور وجودی مسائل کی کہانیاں، سوم سماجی، سیاسی مسائل کی کہانیاں، اور چہارم نفسیاتی کہانیاں اور بودھی جاتک اور ہندو دیومالائی کہانیاں۔ میری کوشش رہی ہے کہ انتظار حسین کی تخلیقات کے ذریعے ان کے فن کی مختلف جہات اور ذہنی و فکری ارتقا کی مختلف کڑیاں

سامنے آجائیں، اور یہ کہ ان کی تخلیقیت کے سرچشموں اور معنویت تک رسائی ہو سکے، اور اس طرح ان کی انفرادیت اور امتیازی نشانات حتی الامکان واضح ہو سکیں۔ ان تمام امور سے عہدہ برآ ہونا نہایت مشکل ہے، بالخصوص جب فنکار کا پیرایۂ اظہار رمزیہ، استعاراتی اور تمثیلی ہو۔ یوں بھی ہم عصر SYNCHRONIC سطح پر تمثیلی فلسفیانہ کہانیوں کی ہر ہر تعبیر ممکن نہیں۔ انتظار حسین کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ انھوں نے افسانے کی مغربی ہیئت کو جوں کا توں قبول نہیں کیا، بلکہ کتھا کہانی اور داستان و حکایت کے جو مقامی سانچے INDIGENOUS MODELS مشرقی مزاجِ عامہ اور افتادِ ذہنی کے صدیوں کے عمل کا نتیجہ تھے، اور مغربی اثرات کی یورش نے جنھیں رد کر دیا تھا، انتظار حسین نے ان کی دانش و حکمت کے جوہر کو گرفت میں لے لیا، اور ان کی مدد سے مروج سانچوں کی تقلیب کر کے افسانے کو ایک نئی شکل اور نیا ذائقہ دیا۔ داستان کی روایت سے استفادہ کرنے کی اولین کوشش اگرچہ عزیز احمد کی طویل کہانی "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" میں ملتی ہے، جس میں مغل اور تاتاریوں کے عہد کی باز آفرینی میں نثر کے پرانے اسالیب کو بھی برتنے کی کوشش کی گئی ہے، لیکن یہ محض ایک تجربہ تھا، جب کہ انتظار حسین کے یہاں معاملہ اردو فکشن کو ایک نئے تخلیقی مزاج سے آشنا کرنے، یا دو اصناف کے جوہر کو کشید کر کے دو آتشہ کی کیفیت پیدا کرنے کا ہے۔ انتظار حسین کے کمالِ فن کا ایک پہلو یہ ہے کہ انھوں نے افسانے کو متصوفانہ — فلسفیانہ جستجو اور تڑپ MYSTICAL QUEST سے آشنا کرایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ایک کشف کا سا احساس ہوتا ہے اور کہیں کہیں ایسی فضا ملتی ہے جو آسمانی صحیفوں میں پائی جاتی ہے۔ انتظار حسین کے کردار، ان کی علامتیں دوسرے افسانہ نگاروں سے اس لحاظ سے مختلف ہیں کہ یہ ان کے اپنے تہذیبی شعور کی پیداوار ہیں۔ افراد ہوں یا معاشرے، ان کی نظر انسان کے روحانی اخلاقی زوال اور داخلی اور خارجی رشتوں کے عدم تناسب کی مختلف جہتوں پر رہتی ہے۔ آج کا انسان اور سماج جس طرح منافقت، نفس پروری، خود غرضی، ریاکاری، منافع اندوزی، اور اس طرح کی ہزاروں دوسری لعنتوں میں گھرا ہوا ہے، اس لیے اپنی شخصیت کی پہچان اور اپنی ذات کو برقرار رکھنا سب سے بڑا مسئلہ بن گیا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے انسان کی اسی تگ و دو اور تڑپ کی ترجمانی کرتے ہیں۔ انتظار حسین کا فن آج کے انسان کے کھوئے ہوئے یقین کی تلاش کا فن اس لیے ہے کہ مستقبل کا انسان اپنی آگہی حاصل کر سکے، اور اپنی ذات کو برقرار رکھ سکے۔ اس کے لیے انھیں پرانے عہد نامے، انجیل، قصص الانبیا، دیومالا، بودھ جاتکا،

پرانوں، داستانوں اور صوفیا کے ملفوظات سب سے استفادہ کرنا پڑا ہے، اور نتیجۃً ایسا اندازِ اظہار وجود میں آیا ہے جو خاص ان کا اپنا ہے۔ انتظار حسین کا فن خاصا تہ دار اور پر پیچ ہے۔ جہاں ایک طرف اس کی سادگی فریبِ نظر کا فراہم کرتی ہے، وہیں دوسری طرف اس کی ہشیاری اور پرکاری سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ انتظار حسین کا ذہن ایک متحرک ذہن ہے، اور اس کا سیال سفر جاری ہے، اور کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ آگے چل کر اس کا رُخ کن نئی زمینوں کی طرف ہوگا۔

شمس الرحمٰن فاروقی

انور سجّاد — انہدام یا تعمیرِ نو

انور سجّاد کا کہنا ہے کہ وہ تمام عمر ایک ہی افسانہ لکھتے رہے ہیں جس کا موضوع ہے جبر کے خلاف احتجاج۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ اپنے افسانوں میں جس چیز کا سب سے زیادہ خیال رکھتے ہیں وہ افسانے کی نثر یا زبان ہے۔ وہ بار بار لکھنے، کاٹنے، حذف و اضافہ کرنے، اصلاح و ترمیم کے بعد ہی افسانہ مکمل کر پاتے ہیں۔ اگر یہ دونوں باتیں صحیح ہیں تو ان کی روشنی میں انور سجّاد کے افسانوں کی مابعد الطبیعیات اور جمالیات کے بارے میں بعض نتائج نکالے جاسکتے ہیں۔ لیکن کسی فن پارے میں مصنف نے کیا رکھنا چاہا ہے اس کا ثبوت صرف ان باتوں سے مل سکتا ہے جو خود اس فن پارے میں موجود ہیں، ان باتوں سے نہیں جو مصنف نے اس کے بارے میں کہی ہیں۔ انور سجّاد کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے افسانوں کو بعض حلقوں میں قبول اور بعض حلقوں میں رد کیا گیا ہے لیکن قبول کرنے والے اور رد کرنے والے دونوں محض سطحی باتوں میں الجھے رہے ہیں، یا پھر افسانوں کے بجائے افسانے کے بارے میں اپنے مفروضوں کی بنیاد پر ان کی تحسین یا تنقیص کرتے رہے ہیں۔ گذشتہ بیس برسوں میں افسانے کے بارے میں بہت سے مفروضات کا انہدام ہوا ہے لیکن ان کی جگہ ابھی نئے مفروضات قائم نہیں ہوئے ہیں۔ انور سجّاد کے افسانے نئے مفروضات کے قیام میں ہمارے معاون ہو سکتے ہیں لیکن اس کے لیے ضروری ہے کہ پرانے مفروضات کو ترک کیا جائے یا ان میں ترمیم کرنے پر رضامندی ہو۔ افسانہ اس لحاظ سے تھوڑی سی بدنصیب صنفِ سخن ہے کہ اس پر گفتگو کرتے وقت شاعری کا ذکر ناگزیر قرار دیا گیا ہے۔ اس میں کوئی شبہہ نہیں کہ افسانے اور شاعری، بلکہ تمام تخلیقی ادب کی جمالیات ایک ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ افسانے کی شناخت شاعری کے حوالے سے یا شاعری کی شناخت افسانے کے حوالے سے ہو سکتی ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ تخلیقی ادب

جن بنیادوں پر قائم ہوتا ہے وہ ان بنیادوں سے مختلف ہیں جو غیر تخلیقی ادب کو قائم کرتی ہیں اور وہ بنیادیں جن پر تخلیقی ادب کا دارومدار ہے ایک عمومی حدبندی اور فن کارانہ سرچشمے کے طور پر تمام تخلیقی ادب میں مشترک ہیں۔ اس اشتراک کو دریافت اور بیان کرنا تنقید کا پہلا عمل ہے، دوسرا اور اتنا ہی اہم عمل یہ ہے کہ تخلیقی ادب کے مختلف اسالیب کو اس طرح پڑھا اور بیان کیا جائے کہ ان کی انفرادیتیں واضح ہو جائیں اور یہ کھل سکے کہ افسانہ، افسانہ کیوں اور کس طرح ہے، شاعری کیوں اور کس طرح نہیں ہے۔

انور سجاد کے یہ بیانات کہ وہ تمام عمر ایک ہی افسانہ لکھتے رہے ہیں اور یہ کہ وہ اپنی تحریروں میں سب سے زیادہ جس چیز کا خیال رکھتے ہیں وہ نثر ہے، کئی طرح کی غلط فہمیاں پیدا کر سکتے ہیں۔ اگر ان کو محض مجرّد دعووں کے طور پر قبول کیا جائے تو افسانے کے بارے میں ذاتی یا بے بنیاد مفروضے رکھنے والے نقاد اور وہ نقاد بھی جو افسانے کے بارے میں ان مفروضات پر کامل یقین رکھتے ہیں جن کو بڑی حد تک مسترد کرنے کے لیے انور سجاد کے افسانے وجود میں آئے ہیں۔ دونوں طرح کے افراد ایسے نتائج نکالیں گے یا نکال سکتے ہیں جو خود انھیں تو اچھے لگیں گے لیکن وہ انور سجاد پر پوری طرح صادق نہیں آسکیں گے۔ چنانچہ ذاتی اور خودساختہ مفروضہ رکھنے والا نقاد کہتا ہے کہ انور سجاد تیسری دنیا کے فرد کو اس کے اجتماعی تجربات کے حوالے سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ چوں کہ انور سجاد جبر کے خلاف لکھتے ہیں اس لیے لامحالہ یہ بات بھی صحیح ہو گی کہ وہ انفرادی معاملات کو اجتماعی تجربات کے توسط سے بیان کرتے ہیں۔ یا وہ یہ کہتا ہے کہ انور سجاد کے کردار پیہم جدوجہد اور تصادم میں آزادی کی شبیہہ دیکھتے ہیں۔ روایتی مفروضوں والا نقاد انور سجاد کے افسانوں کے ابہام اور دھندلی فضا کے باعث ان میں ناترسیل کا جبر دیکھتا ہے۔ وہ اس بات سے انکار کرتا ہے کہ جن افسانوں میں پلاٹ اور کردار اتنے پردوں میں چھپے ہوئے ہوں ان میں کسی انسانی صورتِ حال کے بارے میں گفتگو بھی ہو سکتی ہے۔

اسی طرح انور سجاد کے افسانوں میں نثر کی مرکزی اہمیت کو نظرانداز کر کے اور یہ فرض کر کے کہ انور سجاد نثر پر اس لیے زور دیتے ہیں کہ وہ نثر اور نظم کا امتیاز مٹانا یا کم کرنا چاہتے ہیں، بعض نقادوں نے یہ کہا ہے کہ ان کے افسانوں کا مابہ الامتیاز یہ وصف ہے کہ ان میں شعر اور نثر کی حدبندیاں ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ انور سجاد کے افسانوں کا

APPRECIATION اسی طرح ہونا چاہیے جس طرح شاعری کا APPRECIATION ہوتا ہے۔ اس کلیے میں مشکل یہ ہے کہ اگر افسانے کو اسی طرح پڑھا اور پرکھا جائے جس طرح شاعری کو پڑھا اور پرکھا جاتا ہے تو اصناف سخن کے طور پر شاعری اور افسانے کا وجود مشتبہ ہو جاتا ہے۔ ہم یہ سوال کر سکتے ہیں کہ پھر افسانے کو افسانہ کیوں کہیں؟ نظم کو نظم کیوں کہیں؟ ایسا کیوں نہ کریں کہ سب تحریروں کو فقط تحریر کا نام دیں اور افسانے اور ناول اور ڈرامے اور شاعری کا جھگڑا ہی مٹا دیں؟ معلوم نہیں انور سجاد اس سلسلے میں کیا کہیں گے، لیکن میں تو اسے ایک افسوس ناک صورتِ حال کہوں گا۔

انور سجاد کے افسانوں کے بارے میں ایک بات یہ بھی کہی گئی ہے کہ ان میں کرافٹ بہت شدت سے نمایاں ہے۔ کہنے والوں نے یہ بات واضح نہیں کی کہ کرافٹ سے ان کی کیا مراد ہے، لیکن یہ واضح ہے کہ اس لفظ کو گالی کے طور پر، یا گالی کے طور پر نہیں تو برے معنوں میں یقیناً استعمال کیا گیا ہے۔ کرافٹ کو غالباً آرٹ کے مدمقابل رکھا گیا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ کرافٹ (اگر اس نام کی کوئی چیز ہے) آرٹ کی ضد نہیں، بلکہ آرٹ کا ایک حصّہ ہے۔ لہٰذا اگر کرافٹ نمایاں ہے تو آرٹ بھی نمایاں ٹھہرے گا۔ اور جہاں تک سوال افسانے یعنی فکشن کا ہے۔ اس میں تو کرافٹ، یعنی فن کا وہ اظہار جس میں جزو اور کل کا آپسی ردعمل معمول سے زیادہ نمایاں ہو، ایک مرکزی مقام رکھتی ہے۔ بلکہ افسانے اور شاعری میں جہاں بہت سے امتیازات ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ افسانے کے اجزار آسانی سے پہچانے اور الگ کیے جا سکتے ہیں اور ان کا آپسی عمل اور ردعمل دیکھا جا سکتا ہے۔ افسانے کے اجزا کو ہم آسانی کے لیے کردار، واقعہ، مکالمہ اور منظر کا نام دے سکتے ہیں۔ شاعری میں یہ تمام اجزا ہمیشہ موجود نہیں ہوتے اور اگر ہوتے بھی ہیں تو ان کو آسانی سے الگ نہیں کر سکتے اور نہ ان کے باہم عمل، ردعمل اور پیچ کو آسانی سے متاثر کر سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ وہ نظمیں بھی، جو بیانیہ پر قائم ہو جاتی ہیں یعنی مثنویاں یا افسانوی نظمیں مثلاً کولرج کی ANCIENT MARINER ۔ ان مختلف اجزار کا وہ باہم ردعمل اتنی صفائی سے نہیں ظاہر کرتیں جو افسانوں کا خاصہ ہے۔ کسی بھی بیانیہ نظم میں مکالمہ اتنا اہم نہیں ہوتا جتنا افسانے میں ہوتا ہے اور کسی بھی بیانیہ نظم میں کردار، واقعے اور منظر میں وہ تعلق نہیں ہوتا جو افسانے میں نظر آتا ہے۔

لہٰذا افسانے میں اس نام نہاد چیز کا ہونا جسے کرافٹ کہا جاتا ہے، کوئی عیب نہیں،

بلکہ محض ایک صورتِ حال ہے، یہ افسانے کی تشخیص، یعنی اس کے بیان میں ہماری مدد کرتی ہے۔ اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا۔

اردو افسانے کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے، اور یہ صحیح کہی گئی ہے کہ اس صنف میں تیسری دنیا یا COLONIAL دنیا کے ایک بڑے حصے، یعنی برصغیر ہند و پاک کے سماجی، سیاسی، معاشی اور نفسیاتی احوال کی زبردست عکاسی ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عکّاسی بڑی حد تک موضوعی انداز میں ہوئی ہے لیکن اس میں معروض بڑی حد تک شامل ہے۔ یعنی اس پورے افسانوی ڈھیر کے ذریعے اس معروضی حقیقت کی ایک حد تک دریافت ممکن ہے جسے تیسری دنیا کہا جاتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ اس عکاسی میں جو نقطہ ہائے نظر نمایاں ہیں ان میں رومانی حقیقت نگاری (جسے بعض لوگ سادہ لوحی کی بنا پر اشتراکی حقیقت نگاری کہتے ہیں) اور ایک طرح کی مثالیت، یعنی نتیجہ نکالنے کی کوشش یا اس پر اصرار، نمایاں ہیں۔ میں فی الحال یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ اس رومانی حقیقت نگاری اور مثالیت کی نظریاتی اساس کیا ہے۔ لیکن یہ سوال ضرور پوچھوں گا کہ کیا تیسری دنیا کی عکاسی، یا کسی بھی دنیا کی عکاسی، کسی تحریر کو یا تحریروں کے کسی ڈھیر کو فن کا مرتبہ عطا کر سکتی ہے؟ اگر عکاسی کے ذریعہ فن وجود میں آتا ہے یا آسکتا ہے تو فن پارے اور DOCUMENT میں کیا فرق ہے؟ ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو پریم چند کے افسانوں کو ان کے زمانے کے ہندوستان کے بعض حصوں کی سماجی تاریخ کے طور پر پڑھنا پسند کرتے ہیں۔ درحقیقت منٹو تک کے زمانے کا اردو افسانہ اس لحاظ سے بدنصیب ہے کہ وہ ذرا سی ذہنی کوشش کے ذریعہ (بلکہ اکثر اس کے بغیر ہی) سماجی تاریخ یا اگر سماجی تاریخ نہیں تو اس کے ایک ادبی VERSION کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔ اس کی اس صفت نے اس کو اکثر فنّی اعتبار سے ساقط کر دیا یا اگر تمام تر ساقط نہیں کیا تو ایسے نقادوں کو جو فن سے زیادہ نقل میں دلچسپی رکھتے ہیں، یہ موقع فراہم کیا کہ وہ اس کی تحسین اس انداز سے کریں کہ وہ خود بہ خود فنی اعتبار سے ساقط ٹھہرے۔ فن کا المیہ یہ ہے کہ اسے فن سمجھنے پر اصرار کیا جائے لیکن اس کی جتنی تحسین ہو وہ فن کے حوالے سے نہ ہو۔ جدید افسانہ اسی کش مکش سے عبارت ہے کہ وہ اپنی تحسین فن کے حوالے سے چاہتا ہے لیکن اس کے نقاد اسے غیر فن کی داد دینے پر مصر ہیں۔ اور جب وہ اسے فن کی داد دیتے بھی ہیں تو کبھی شاعری کہہ کر اور کبھی سماج اور فرد کی آویزش کہہ کر اور کبھی انفرادی حسیّت کا سماجی اظہار کہہ کر۔ حقیقت یہ ہے کہ

جدید افسانہ، پچھلے افسانے سے اس لیے الگ ہے کہ اس کی تعبیریں سماجی تاریخ یا سماج کے محدود مفہوم میں فرد اور سماجی جبر کی کش مکش اور شاعرانہ اندازِ بیان یا شعریت کی بنیادوں پر نہیں ہو سکتیں۔ ایک عرصہ ہوا میں نے انور سجّاد کو جدید افسانے کا معمارِ اعظم اس لیے کہا تھا کہ ان کے افسانے سماجی تاریخ کے طور پر پڑھے جانے کے قابل نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انور سجّاد کے افسانوں میں وہ انسان نہیں ملتا جو سماج میں پلتا بڑھتا ہے اور جو سماج سے مفاہمت کے بجائے مزاحمت کرتا ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں نہ وہ انسان ملتا ہے جو DOCUMENT بن سکے اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو ALLEGORY بن سکے اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو محض نشان کے طور پر استعمال کیا جاسکے۔ انور سجّاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے، بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت اس لیے بنتے ہیں کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ انور سجّاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں اور وہ انھیں ایسی صفات کے ذریعہ مشخّص کرتے ہیں جو انھیں کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیومالائی فضا سے متعلق کر دیتے ہیں اور خطِ مستقیم کے بجائے دائرے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ نوجوان، بوڑھا، جوان لڑکی، ہم، وہ، لڑکا، سپاہی، بھائی، بہن، ماں — اس طرح کے الفاظ ان کے کرداروں کو ایک دوسرے سے ممیّز کرتے ہیں۔ ان کے مجموعے "استعارے" کا پہلا افسانہ "سازشی" ایسے لوگوں کے بارے میں ہے جو خود کو "ہم" سے تعبیر کرتے ہیں، وہ قدیم زمانے کے غلاموں کی طرح یا نئے زمانے کے جبری مزدوروں کی طرح نہر کھودنے پر لگائے گئے ہیں۔ وہ آزاد بھی ہیں اور قید بھی۔ ایک بوڑھا ہے جو قیدیوں میں شامل ہے یا شاید ان کا محافظ ہے یا شاید سربراہ۔ بوڑھا موہن جو داڑو کو اپنا وطن بتاتا ہے اور اس کی مشہور رقاصہ کو اپنی بیوی کہتا ہے۔ لیکن جب وہ یہ بتاتا ہے کہ ہر شئے معدوم ہو چکی ہے تو ایک بالکل نو عمر نوجوان اس کو بُرا بھلا کہتا ہے اور کہتا ہے کہ "ہم سب کھوئے ہوئے ہیں، ہم سب نہیں ہیں، جھوٹے مکّار بڈھے۔" قولِ محال کی یہ کیفیت بوڑھے کے کردار کو علامتی رنگ بخشتی ہے، کیونکہ ایک طرف تو وہ بوڑھا قدیم الایام عقل اور گذشتہ انسانیت اور گذری ہوئی اچھی باتوں کا استعارہ ہے تو دوسری طرف وہ ان سب قیدیوں کو گمراہ بھی کرنے والا ہے، کیوں کہ وہ ان کی ہمّتیں پست کر دیتا

ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ ہر شے معدوم ہو چکی ہے۔ چونکہ ہر شے معدوم ہے، اس لیے لفظ بھی معدوم ہیں اور خاموشی ہی وظیفۂ حیات ہے، لیکن دراصل خاموشی ایک سازش ہے، کیونکہ آزاد قیدی یا آزاد اور قیدی جب تک خاموش رہیں گے اشیا کی حقیقت نہ کھل سکے گی۔ وہ دنیا میں ہیں اور نہیں بھی ہیں۔ اس افسانے کے کئی سال بعد انور سجّاد نے "سازشی نمبر ۲" عنوان سے اس افسانے کا دوسرا VERSION بیان کیا ہے۔ اس مصوّر کی طرح جو اپنی پسندیدہ تصویر کے کئی کئی VERSION بناتا ہے لیکن ہر نقش میں کوئی تفصیل زیادہ یا کم ہوتی ہے، "سازشی نمبر ۲" میں واقعات کی کثرت ہے۔ بوڑھا اور نوجوان زیادہ وضاحت سے بیان کیے گئے ہیں، لیکن وضاحت کی وجہ سے اور خارجی حوالے کی کثرت کی بنا پر یہ افسانہ اتنا کامیاب نہیں۔ بوڑھے کا علامتی کردار باقی رہتا ہے لیکن نہر کھودنے کا عمل علامتی سے زیادہ میکانکی بن جاتا ہے۔ اس سے واضح ہوا کہ "سازشی نمبر ۲" ایک مخصوص سیاسی اور معاشی صورتِ حال سے متعلق ہے، جب کہ "سازشی نمبر ۱" کی صورتِ حال سیاسی اور معاشی حوالے سے ماورا ہو کر مابعد الطبیعیاتی اور نفسیاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سیاست اور معاشیات تغیر پذیر ہونے کے باعث فن پارے کو استقلال نہیں بخش سکتیں۔ اس کے برخلاف وہ عظیم تر انسانی مسائل جو سیاسیات اور معاشیات سے ہی متعلق ہیں لیکن جن کی معنویت مابعد الطبیعی ہوتی ہے، فن کے لیے زیادہ دوامی اقدار فراہم کرتے ہیں۔ انور سجّاد اس مسئلے کا حل ابھی تک نہیں ڈھونڈ پائے ہیں کہ زمین کے اُن معاملات کو جو فوری ماحول سے متعلق ہیں، زماں اور مکاں کی قید سے کیوں کر آزاد کیا جائے۔ اس قضیے کو حل کرنے کے لیے انھوں نے اپنی بیانیہ تکنیک کو منہدم کرنے کی کئی کوششیں کی ہیں۔ اس کی مثال ان پانچ مختصر افسانوں میں ملتی ہے جنھیں انھوں نے "آج" کا عنوان دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان تحریروں کو افسانے کا نام بہ تکلّف ہی دیا جا سکتا ہے، کیوں کہ یہ افسانے سے زیادہ شاعری کے میدان کی چیزیں ہیں۔ استعارے کا تسلسل انھیں وحدت تو بخشتا ہے لیکن بیانیہ کی وحدت مجرّد استعارے کے ذریعہ نہیں بلکہ اس استعارے کے ذریعہ بنتی ہے جو واقعے کے ذریعے پیدا ہو بلکہ واقعے میں پیوست ہو۔ پانچوں تحریروں میں قوت تخلیق و تعمیر کے لیے عورت بطور رماں کا روپ استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اور انور سجّاد کے پسندیدہ پیکر، یعنی نوجوان لڑکی جو زندگی کی پرورش کرتی ہے، پھر اسے جنم دیتی ہے اور پھر اس کی

پر ورش کرتی ہے۔ اپنی تمام رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اس کے اوپر استحصال اور ستم کی قوتیں یلغار کرتی ہیں لیکن وہ PRIMEVAL CHAOS کی طرح زندگی سے بھرپور ہے، وہ زندگی جو بغاوت کرتی ہے، جو کبھی پوری طرح شکست یاب نہیں ہوتی۔ حیاتیات اور جنسیات GENETICS سے مستعار لیے ہوئے پیکروں اور الفاظ کے ذریعے لڑکی، ماں، زندگی، تخلیق، تولید، CHAOS اور تولیدِ نو کی حیثیت تو مستحکم ہوتی ہے لیکن افسانہ نہیں بنتا۔ افسانے کی جگہ ایک سمندری، ابلتی ہوئی، گرم اور پیچیدہ شعری ہیئت خلق ہوتی ہے۔ یہی انور سجاد کی ناکامی ہے۔

میں اس بات کا اعادہ کرنا چاہتا ہوں کہ وہ افسانہ جو اپنی وضاحت اور فوری زمینی سماجی حوالے کی بنا پر ان نقّادوں کا شکار ہو جاتا ہے جو افسانے کو سماجی تاریخ کے طور پر پڑھتے ہیں منہدم ہونا چاہیے۔ اور انور سجّاد اس کے انہدام میں ایک موثر قوت ہیں۔ لیکن اس انہدام کے ملبے سے ہی دوسرا افسانہ تیار ہو سکتا ہے یا اس کی تعمیرِ نو کے بجائے تخلیقِ نو کرنی ہوگی، اس مسئلے کا جواب انور سجّاد کے تازہ افسانوں میں نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ افسانے تعمیرِ نو اور تخلیقِ نو کے دوراہے پر ٹھٹکے ہوئے ہیں۔ اس کے برخلاف ان کے وہ افسانے زیادہ کامیاب ہیں جن میں افسانوی ہیئت کو لچک دار بنا کر اس میں فوری اور آسانی سے پہچان میں آجانے والے کردار اور واقعات کے بجائے ایسے کرداروں اور واقعات کے لیے گنجائش پیدا کی گئی ہے جن کی ایک سے زیادہ تعبیریں ممکن ہیں لیکن جن میں کردار اور واقعہ کو کردار اور واقعہ ہی کی شکل میں دیکھا جا سکتا ہے۔ میرا خیال ہے انور سجّاد کی موجودہ بے شکلی کچھ تو ان سیاسی حالات کی پروردہ ہے جن سے وہ دوچار ہیں، اور کچھ ان نقّادوں کی مرہونِ منّت ہے جنھوں نے ان کے افسانوں کو شاعری یا شعر سمجھنے پر اصرار کیا ہے۔ حالانکہ اصل صورتِ حال یہ ہے کہ یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ افسانہ بھی زبان کے انھیں تخلیقی پہلوؤں کو برتتا ہے جو شاعری میں بروئے کار آتے ہیں۔ ممکن ہے ہمارے نقّادوں کو یہ بات اب معلوم ہوئی ہو، لیکن نئے افسانے کی تنقید کا یہ قضیہ عرصہ ہوا حل ہو چکا ہے۔ لیکن زبان کے تخلیقی پہلوؤں کو بروئے کار لانے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ افسانے کو شعر بنا دیا جائے۔ بلکہ یہ ہے کہ افسانہ، افسانہ ہی رہے لیکن اس سے شعر کا سا تاثر پیدا ہو۔

انور سجّاد کے وہ افسانے جن میں یہ کیفیت نمایاں ہے افسانوی زبان کے ان امکانات

کو روشن کرتے ہیں جن کے ذریعہ افسانے کی تعبیر تو ممکن ہے اور تخلیق نو بھی شاید ممکن ہو جائے۔ شعر کا تاثر پیدا کرنے کے لیے براہِ راست ان طریقوں کو استعمال کرنا جو شعر کا خاصہ ہیں کمزور تخلیقی کارگزاری ہے۔ انور سجاد کے پچھلے افسانے اس نکتے کو بخوبی واضح کرتے ہیں کہ شعر کا اصل تاثر ایک طرح کا اسرار، ایک طرح کی ہیبت اور اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ کوئی بہت اہم بات ہو گئی ہے، اگرچہ اس کی اہمیت فوری طور پر پوری طرح واضح نہیں ہوتی۔ اسی کیفیت کا ایک عکس خواب بھی ہے، اور خواب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں وہ تمام باتیں اصلی اور فطری معلوم ہوتی ہیں اور روزمرہ کی زندگی معلوم ہوتی ہیں جو منطقی دنیا سے بعید ہوتی ہیں۔ خواب کی دنیا میں روزمرہ کی باتیں، شہر، سڑک، ٹریفک، دوکان، بازار، دفتر بھی ہوتے ہیں اور پر اسرار جنگل اور میدان اور دریا اور پہاڑ بھی۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شہر کی سڑک اور جنگل یا سمندر شانہ بہ شانہ نظر آتے ہیں اور کوئی تعارض نہیں محسوس ہوتا۔ انور سجاد کے بے مثال افسانے "چھٹی کا دن" میں یہ تاثر اسرار کی حدوں میں داخل ہو جاتا ہے۔ ایک میاں بیوی چھٹی کے دن سیر کو نکلتے ہیں۔ وہ دن چھٹی کا ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ شوہر کو بیوی سے محبت ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ بیوی شوہر سے کہتی ہے کہ چڑیا گھر سے آگے کہیں اور بھی چلو، شوہر جو دفتر میں کلرک ہے اور کلرک کی طرح چڑچڑا اور تنک مزاج اور ستم رسیدہ بھی ہے۔ راضی ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ کسی پر اسرار طریقے سے وہ دونوں ایک پل پار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پھر شوہر ایک غار یا سرنگ یا محض درختوں کی ایک گھنی قطار میں جانے کے لیے بیوی کو ترغیب دیتا ہے۔ بیوی جاتی ہے اور خوف زدہ ہوتی ہے، بات صاف نہیں ہوتی کہ خوف زدہ کیوں ہے۔ پھر شوہر داخل ہوتا ہے، اچانک افسانہ ختم ہوتا ہے، لیکن منظر بدلا ہوا ہے۔ شوہر کا کہیں پتا نہیں، بیوی اپنے گھر میں ہے اور اس کے سینے کا لاکٹ غائب ہے۔ یہ لاکٹ شوہر بیوی کے تعلقات یا سماجی اور النسبت کے معاہدے کی علامت ہے یا اس غلامی کی، جو شادی کے رشتہ کے ذریعے عورتوں پر عائد ہوتی ہے۔ افسانے کے شروع میں چڑیا گھر میں قید جنگل کا بادشاہ اس مجبور لیکن یہ باطن قوت مند طبقے کا استعارہ ہے جو اس وقت قید ہے لیکن کبھی آزاد تھا۔ چھٹی کا دن خود عورت کی آزادی کی علامت ہو سکتا ہے۔ کیونکہ جس دن کا یہ واقعہ افسانے میں بیان کیا گیا ہے وہ اصل چھٹی کا دن نہیں تھا، کیونکہ اصل دن یعنی اتوار کو تو شوہر اپنے افسر کے گھر حاضری دیتا ہے۔

افسانے کا ابہام دراصل اسرار ہے، ابہام نہیں ہے، کیونکہ روزمرہ کی دنیا میں عیب

و ہنر، قوت اور مجبوری اس طرح ملے جلے ہوتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کرسکتے۔ "پتھر ہوکتا" میں سیاہ پتھر اور سیاہ نقاب پوش ایک طرف ہیں، اور وہ شخص جس پر کوڑے برسائے جار ہے ہیں ایک طرف۔ لیکن افسانے کے آخر میں دونوں اشخاص کی موت ہوتی ہے، پتھر اپنی جگہ قائم رہتا ہے اور ایک کتا دراتا ہے۔ یہ کتا نفس انسانی بھی ہے جو تباہ کاری سے لطف اندوز ہوتا ہے اور انسان کا گناہ گار ضمیر بھی ہے جو اس سیاہ پتھر کا محافظ ہے جس کو ظالم اور مظلوم دونوں قربان گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ "واپسی، دیوجانس، روانگی" میں یہی کتا انسان کی ذلت کی آخری منزل کی طرف اشارہ کرتا ہے جب اس کا لایا ہوا گوشت کا ٹکڑا وہ شخص کھالیتا ہے جس کی ایک ٹانگ سوکھے کی ماری ہوئی ہے اور جو اپنے جسمانی اور ذہنی ردعمل کے اعتبار سے بالکل قبل انسانی معلوم ہوتا ہے۔ ان تمام افسانوں میں واقعے کا فقدان نہیں، بلکہ واقعے کی کثرت نظر آتی ہے۔ اور یہ کثرت جن الفاظ کے ذریعہ ظاہر کی گئی ہے وہ سب کے سب حواس اور خاص کر ذائقہ اور باصرہ سے متعلق ہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ انور سجّاد کے افسانوں میں بیماریوں، اور خاص کر ایسی بیماریوں کا بہت تذکرہ ہے جو اعصاب سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں ان اشیا کا بہت ذکر ہے جو ٹھوس ہیں اور لمس اور ذائقے کے ذریعہ پہچانی جاتی ہیں۔ لمس اور ذائقے پر ان کی غیر معمولی قدرت ان کے افسانوں کو غیر واقعی اور خیالی اور غیر قطعی ہونے سے محفوظ رکھتی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو انور سجّاد کے افسانے اور کچھ نہیں تو اس لیے پڑھنے چاہییں کہ انور سجّاد اپنے ہر ہر منظر اور ہر ہر کردار کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ قاری اس کو دیکھنے کے علاوہ چھونے کے عمل سے بھی گزرتا ہے۔ "بچھو غار نقش" اس تکنیک کا اعلیٰ اظہار کرتا ہے۔ انور سجّاد شگفتہ، خوش گوار اور نام نہاد لطیف مناظر کو بھی چھونے کے عمل کے ذریعے پہچانتے ہیں اور کثیف، تکلیف دہ، کڑوے، ڈراونے اور گھناونے مناظر کو بھی اس طرح شکل بخشتے ہیں۔ نئے افسانے کے پورے میدان میں کوئی شخص ان کے علاوہ ایسا نہیں ہے جو تاریکی سے روشنی تک اور لطیف سے کثیف تک اور فرحت بخش سے گھناونے تک، ہر منظر اور ہر واقعے کو لمس اور ذائقے کے ذریعہ ظاہر کرنے پر قادر ہو۔

انور سجّاد نے اردو افسانے کو بیانیہ سے آزاد کرنے اور مکالمے کی نام نہاد "فطری" روایت سے دور لے جاکر مکالمے کو اظہارِ کردار سے زیادہ اظہار واقعہ کے لیے استعمال کرنے کی کوشش میں جو کامیابی دس سال پہلے حاصل کی تھی، اس کے بعد اُن کے یہاں ایک طرح کا انتشار شاید اس لیے

بھی ملتا ہے کہ گذشتہ کامیابی کے بعد انھیں پرانے افسانے کے حصار کو کسی اور زاویے سے توڑنے کی ضرورت محض ایک تخلیقی بغاوت کے طور پر محسوس ہوئی۔ ان کے ناول "خوشیوں کا باغ" میں بیانیہ اور مکالمے کے روایتی انداز سے ہٹنے لیکن خود اپنے گذشتہ انداز سے انحراف کی ایک اور کوشش بھی ملتی ہے۔ تفصیلات کا وہ بیان جس میں روشنی کی باریک لیکن تیز لکیر صرف انھیں پہلوؤں کو منور کرتی ہے جو واقعے اور واقعے سے متاثر ہونے والی اشیا کی ٹھوس حیثیت کو ثابت کرے، اور گفتگو کا لہجہ خود کلامی سے لے کر ڈائری تک کے انداز کو محیط ہو، انور سجاد کا خاصہ ہے۔

دیویندر اسر

ہندوستان میں اردو افسانہ

افسانہ کسی بھی موضوع پر لکھا جا سکتا ہے۔ کسی افسانے میں سیاسی مسائل کے حل کی تلاش ملتی ہے یا اس کا کوئی مخصوص حل پیش کیا جاتا ہے تو کوئی سماجی پہلو کو اجاگر کرتا ہے۔ کسی کے لیے معاشی بحران زیادہ اہم ہے تو کسی کے لیے اخلاقی یا اصلاحی نقطۂ نظر۔ کوئی من کی دنیا میں ڈوبا ہوا ہے تو کوئی لاشعور کی گتھیوں کو سلجھانا چاہتا ہے۔ کوئی حسن کا پجاری ہے تو کوئی انقلاب کا نقیب۔

لیکن افسانوی ادب کو اس طرح مختلف خانوں میں تقسیم کرنا ادب کو چند بندھے ٹکے فارمولوں میں تبدیل کرنا ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ ہر افسانے کا محور انسان ہوتا ہے جس کے گرد ساری زندگی گھومتی ہے۔ افسانے کا یہ انسان ہی ہے جو سیاسی اور معاشی زندگی بسر کرتا ہے۔ ضمیر کی چبھن محسوس کرتا ہے یا اس کا گلا گھونٹتا ہے۔ لاشعور کا غلام بن کر عمل کرتا ہے یا شعوری طور پر کوئی قدم اٹھاتا ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ زندگی کے بارے میں اس کا تمام تر رویہ غیر استدلالی یا غیر اخلاقی ہو۔

اردو افسانے میں مارکسی فلسفے اور فرائڈی نفسیات کے اثرات قریب قریب ایک ہی دور میں داخل ہوئے جس کے باعث نئے افسانہ نگاروں نے طبقاتی کشمکش اور جنسی جبر کو اپنی تحریروں کا موضوع بنایا۔ اس دور کے بیشتر افسانوں میں مارکس اور فرائڈ گلے ملتے نظر آتے ہیں۔ "انگارے" کے افسانے بورژوازی استحصال اور جنسی جبر دونوں کے خلاف پروٹسٹ کی شکل میں سامنے آئے۔ پریم چند کا آخری افسانہ "کفن" جہاں اردو افسانے کے ایک سفر کی آخری منزل کی نشاندہی کرتا ہے وہاں اردو میں نئے افسانے کا نقطۂ آغاز بھی ثابت ہوا۔ لیکن "کفن" میں جو کلبیت نظر آتی ہے، وہ "انگارے" میں پروٹسٹ کی شکل میں رونما ہوئی۔ ان دونوں طرز کے افسانوں میں ایک چیز مشترک تھی — "ایلی نیشن" کا تصور، جو بعد میں جدید افسانے کا بنیادی تصور بن گیا۔

"ایلی نیشن" کے تصور کو بھی مارکس نے مقبول کیا۔ اس نے شہروں میں بڑھتی ہوئی بھیڑ میں

فرد کے بے چہرہ اور بے نام ہونے کی معاشی اور فلسفیانہ تفسیر میں پیش کیں۔ بیسویں صدی میں فرائڈ نے لاشعور کی گہرائیوں میں ڈوب کر ذات کی اہمیت کو پہچاننے کی کوشش کی اور فرد کی محرومیوں کو موجودہ تہذیب کی مایوسیوں کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی۔ یہ امر دلچسپ ہے کہ موجودہ دور میں کتنی ادیب اور دانشور انسان کی آزادی کی جدوجہد میں مارکس اور فرائڈ کے نظریات کو ایک اکائی کے روپ میں پیش کرتے رہے ہیں۔ ایرک فرام، ہربرٹ مارکوزیا وجودیت پرست ادیب ژاں پال سارتر کی تحریریں جدلیاتی طریقۂ کار اور تحلیل نفسی کے امتزاج کو پیش کرتی ہیں۔ مارکسیت کے زیرِ اثر اردو افسانے میں سماجی حقیقت نگاری کا دور شروع ہوا، اور ترقی پسند طرزِ فکر ایک منظم تحریک کی صورت اختیار کر گیا۔

آزادی کے ابتدائی دور میں اس تحریک کے زیرِ اثر افسانہ نگاروں نے اردو ادب کو کئی قابلِ قدر افسانے دیئے۔ بیشتر افسانے تقسیم سے پیدا شدہ مسائل اور فسادات کے موضوعات سے متعلق تھے۔ ان افسانوں میں تخلیقی روح کم اور جذباتی ردِعمل زیادہ نمایاں تھا۔ فسادات کے پردردہ اردو افسانے میں دو رجحانات بالکل واضح طور پر سامنے آئے۔ ایک ردِعمل کرشن چندر کا تھا جو اپنے وسیع انسانی لبرل ازم اور سیاسی نظریے کے تحت جذباتی ردِعمل پیش کرتے ہیں۔ اور دوسرا رویہ راجندر سنگھ بیدی کا تھا جو اس سارے سانحے کو انسان کی اندرونی زندگی میں پیوست دیکھتے ہیں اور سماجی ماحول کے پسِ منظر میں انسانی روح کے کرب کی تخلیقی عکاسی کرتے ہیں۔ ایک تیسرا رویہ بھی نمایاں ہوا جسے قرۃ العین حیدر نے تہذیب کے المیے اور جلاوطنی کے تصور کے روپ میں پیش کیا۔ وہ تقسیم کو محض ایک تاریخی واردات کے روپ میں نہیں بلکہ ایک تہذیبی سانحے اور انسانی ٹریجڈی کی شکل میں دیکھتی ہیں۔ جلاوطنی کی کیفیت ہر دور کے انسان کو کسی نہ کسی شکل میں اس کے روحانی تجربے سے جوڑ دیتی ہے۔ یہ تینوں رویے دراصل انسان اور تہذیب کے مختلف تصورات کے باعث ہیں۔ کرشن چندر نے اس سانحے کو سیاست اور جذبات کی صورت میں سمجھنے کی کوشش کی۔ بیدی نے تہذیبی حادثے اور انسانی روح کے المیے کی صورت میں اور قرۃ العین حیدر نے وجودی فلسفے کی رُو سے۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز ہی سے اس میں مارکسی، نیم مارکسی، لبرل انسان دوست، یہاں تک کہ رومانی افسانہ نگار بھی شامل تھے۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی، علی عباس حسینی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، اختر انصاری،

اختر اورینوی، بلونت سنگھ، خواجہ احمد عباس، راما نند ساگر، دیویندر ستیارتھی وغیرہ نے آدرش، حقیقت اور رومان کے امتزاج سے انسان دوستی اور زندگی اور سماج کے بارے میں ترقی پسند نقطۂ نظر کی اشاعت کی۔ ان میں بعض ادیب اشتمالی سیاست کے حامی نہیں تھے۔ لیکن وہ مساوات اور سماجی تبدیلی کے خواہاں ضرور تھے۔ ان میں رویے کا تنوع ملتا ہے۔ بلونت سنگھ خالص رومانی رویے کے قائل ہیں تو دیویندر ستیارتھی حسن کے پجاری ہیں۔

یہاں ذکر اُن افسانہ نگاروں کا ہے جو آزادی کے بعد بھی لکھتے رہے ہیں۔ اِن افسانہ نگاروں نے بیشتر اُنہی موضوعات پر کہانیاں لکھیں جن پر وہ آزادی سے قبل لکھتے رہے ہیں۔ ان میں بہت کم افسانہ نگار آزادی کے بعد بھی تخلیقی طور پر زندہ رہے ہے۔ دھیرے دھیرے ترقی پسند افسانے میں تبلیغ، خطابت، نعرے بازی اور اصلاحی جذبہ زیادہ نمایاں ہونے لگا۔ یہاں تک کہ افسانے میں اشتمالی سیاست کی روزمرہ بدلتی ہوئی پالیسی کی بازگشت سنائی دینے لگی۔ افسانوی کردار سیاہ وسفید میں تقسیم ہونے لگے۔ فنی تقاضوں کو نظر انداز کیا جانے لگا۔ نظریاتی وابستگی نے ایسی مکروہ صورت اختیار کرلی کہ آمریت کے مظالم اور شخصی جبر کو بھی سیاسی وابستگی کے باعث جائز ٹھہرایا جانے لگا۔ صفائی کی مہم ایک بار جو شروع ہوئی تو اس کی زد میں ترقی پسند، لبرل اور نفسیاتی افسانوں کے خالق سب ہی آگئے۔ یہ اردو افسانے کے بحران کا دور تھا۔ اس بحران سے گزرنے والے جن ادیبوں نے تخلیقی عمل جاری رکھا ان میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ اور قرۃ العین حیدر خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے ادبی طور پر زندہ رہنے کا باعث ان کی تخلیقی قوت تو تھی ہی لیکن اہم باعث یہ تھا کہ ان افسانہ نگاروں کی جڑیں ہماری تہذیب اور معاشرے میں بہت گہری پیوست ہیں۔ دوسری طرف فرائڈ کی نفسیات کا اثر بھی جاری رہا۔ جنس اور لاشعور کے ملے جلے اثرات کو ہندوستانی معاشرے میں پیش کرنے کا رجحان ایک ترقی پسند رجحان تھا کیونکہ اس رجحان کے تحت ہمارے سماج میں مروجہ دقیانوسی فکر اور فرسودہ رسم ورواج کے خلاف ان ادیبوں نے نسوانی آزادی اور جنس کے صحت مند نقطۂ نظر کو فکری اور جذباتی گہرائی سے پیش کیا۔ عصمت چغتائی نے جنسی گھٹن، جنس کے غیر معمولی رشتوں، نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی کجرویوں کو اپنے منفرد انداز میں پیش کیا۔ عصمت چغتائی کے افسانوں کا ذکر کرتے ہوئے ممتاز مفتی اور عزیز احمد کی تحریروں کا تذکرہ ضروری ہے۔ ممتاز مفتی اور

عزیز احمد نے تحلیل نفسی، خواب اور شعور کے بہاؤ، آزاد تلازمۂ خیال اور لاشعوری محرکات کو اپنے افسانوں میں بہ کمال خوبی پیش کیا۔ ممتاز مفتی نے جنس کے لاشعوری اور ذہنی پہلو پر زیادہ زور دیا۔ انھوں نے اپنے کرداروں کا مطالعہ نفسیاتی اور علمی نقطۂ نظر سے کیا۔ جس کے باعث ان کے شروع کے افسانوں میں کوائف مرض زیادہ اور تخلیقی اشاریت کم نظر آتی ہے۔ اور ان کے کردار یک رخے ہو جاتے ہیں۔

عصمت چغتائی اپنے کرداروں کا تجزیہ اکتسابی نظر سے نہیں کرتیں بلکہ انھیں اپنے ماحول میں پوری طرح رسے بسے ہونے کے روپ میں پیش کرتی ہیں۔ اور پھر ان کی تہہ در تہہ شخصیت کو بے نقاب کرتی ہیں۔ جس سے ان کی عکاسی میں نئی پود کا شعور ملتا ہے عصمت چغتائی نے اپنے کرداروں کا تجزیہ ان کے مخصوص معاشرے کے پس منظر میں کیا ہے۔ اس لیے وہ ایک مقام پر آکر ٹھہر نہیں گئیں۔ انھوں نے ہمیں اپنے افسانوں میں نئے نئے کرداروں سے روشناس کرایا۔ آزادی کے بعد بالخصوص فسادات کے پس منظر میں لکھے گئے ان کے افسانے اپنی منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ "بچھو پھوپھی" "جڑیں" "دو ہاتھ" "ننھی کی نانی" "چوتھی کا جوڑا" "چابٹے" ان کے اس دور کے قابلِ قدر افسانے ہیں۔

عصمت چغتائی کے افسانوں کی روایت خواتین افسانہ نگاروں میں بڑی مقبول ہوئی۔ اس روایت کو جیلانی بانو، شکیلہ اختر، واجدہ تبسم اور آمنہ ابوالحسن نے آگے بڑھایا۔ ترقی پسند نظریات کی آمیزش سے رضیہ سجاد ظہیر نے اسے نئے پہلوؤں سے روشناس کرایا۔ جیلانی بانو کے افسانے "ادھوری بات" اور "موم کی مریم"۔ اور واجدہ تبسم کا "گلستاں سے قبرستان تک" اور "شہرِ ممنوع"۔ رضیہ سجاد ظہیر کا "خاص موقع کے لیے" اس دور کے اہم افسانے ہیں۔ ایک لحاظ سے یہ روایت مفید ثابت ہوئی کہ خواتین افسانہ نگاروں نے گہرے طور پر اپنے معاشرے کی حقیقت کی پُر اثر اور بے باک ترجمانی کی۔ لیکن دوسری طرف یہ مضر اثر بھی ہوا کہ وہ مسلم معاشرے کی عکاسی تک ہی محدود رہ گئیں اور زندگی کے دوسرے تجربات کو اپنی تخلیقات میں شامل نہیں کر سکیں جس کے باعث ان کے کرداروں میں اور ان کے پیش کرنے کے انداز میں یکسانیت آگئی۔ یہ صحیح ہے کہ ہر افسانہ نگار کا ایک مخصوص RANGE ہوتا ہے جس کے اندر رہ کر ہی وہ اپنے موضوعات کا انتخاب کرتا ہے۔ لیکن سوال نئے موضوعات کا نہیں بلکہ ان موضوعات کو مختلف نظر اور انداز سے پیش کرنے کا ہے ورنہ ان کے افسانے میکانکی انداز

میں اپنے آپ کو دہراتے ہوئے محسوس ہونے لگتے ہیں۔ واجدہ تبسم نے دوسری خواتین افسانہ نگاروں کی بہ نسبت جنس کے موضوع کو قدرے زیادہ بے باکی سے پیش کیا اور بعض اوقات تو یہ بھی گمان ہونے لگتا ہے کہ وہ شاید لذت پرستانہ تاثر کے لیے ایسا کر رہی ہیں۔

اس روایت کو جس افسانہ نگار نے بالکل قبول نہیں کیا وہ ہیں قرۃ العین حیدر۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے ہم عصر شعور کی روشنی میں انسانی تہذیب اور حیات و کائنات کے مسائل کا فلسفیانہ شعور پورے خلوص اور فنی محاسن سے پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں گہرائی بھی ہے اور وسعت بھی۔ رومانی افسردگی اور تہذیب کا المیہ مل کر جس تخلیقی کرب کو جنم دیتے ہیں قرۃ العین کے افسانے اس کی پوری حساس ترجمانی کرتے ہیں۔ انھوں نے تقسیم اور مہاجرت کے اندرونی کرب اور جلاوطنی کے احساس کو بڑی تاثر انگیزی سے پیش کیا ہے جس میں انسان دوستی اور آفاقیت کے پہلو نمایاں ہیں۔ اُن کے افسانوں میں وقت کے مسلسل تصوّر، اجتماعی لاشعور کے دائرے میں کرداروں کا ارتقائی سفر اور اس میں جستجو کی ایک رواں ترجمانی ملتی ہے۔ "جلاوطن" "سیتا ہرن"، "ہاؤسنگ سوسائٹی" اور "پت جھڑ کی آواز" ان کے بہترین افسانوں میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔

ہندوستانی تہذیب کی جڑوں کا احساس اور اجتماعی و انفرادی سنسکار کا شعور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں پوری فنی دسترس سے ملتا ہے۔ ہندوستانی سماج میں اپنے کرداروں کی جذباتی زندگی کو جس گہرے اور موثر طریقے اور تخلیقی قوت سے بیدی نے پیش کیا ہے اس کی مثال اُردو ادب میں مشکل سے ہی ملے گی۔ ان کی ویژن، فنی شعور اور انسان کے دل کی گہرائیوں میں ڈوب کر لکھنے کی خوبی "لاجونتی"، "اپنے دکھ مجھے دے دو"، "مدھیلیس سے پرے" اور "یوکلپٹس" کو اردو کے زندہ جاوید افسانے بنا دیتی ہے۔ داخلی کرب اور تخلیقی کرب کس طرح ایک اکائی بن کر زندہ ہو کر فن کی شکل میں ڈھل جاتے ہیں، بیدی کے افسانے اس کی بہترین مثال ہیں۔ شاید یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ جس گہرائی اور جسارت سے بیدی نے ہندوستانی عورت کے جذبات کی ترجمانی کی ہے شاید خواتین افسانہ نگار بھی نہیں کر سکیں۔

اپنے تہذیبی ورثے کو جمالیاتی ذوق کے ساتھ پیش کرنے والوں میں دیویندر ستیارتھی کے افسانے خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ وہ اپنے افسانوں کا مواد اجتماعی لاشعور کے سرچشمے

سے حاصل کرتے ہیں۔ ان کے ذہن کی تعمیر لوک گیتوں اور دیو مالائی عناصر سے ہوئی ہے جس کا رنگ تقریباً ان کے ہر افسانے پر غالب ہے اس رنگ کو موجودہ دور میں سریندر پرکاش کے افسانوں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ان دونوں میں جو ایک چیز مشترک ہے وہ ہے دونوں افسانہ نگاروں کے سنسکاروں کا مشترک سرچشمہ۔ دیویندر ستیارتھی پر یہ چکر حاوی ہے اور سریندر پرکاش نے اس چکر کو سمجھتے ہوئے اسے جدید ماحول میں گم شدہ فرد کی نفسیات سے جوڑ دیا ہے۔ اور جب دیویندر ستیارتھی نے جدیدیت کی رو میں ایسے افسانے لکھنے شروع کر دیے اور ان دو نسلوں کے فاصلے کو ختم کرنے کی کوشش کی تو وہ الفاظ کی شعبدہ بازی اور ستائش کا نمونہ بن کر رہ گئے۔ یہ افسانے ثابت کرتے ہیں کہ جب افسانہ نگار اپنے RANGE سے ہٹ کر محض کرافٹ کے زور پر یا فیشن کے لیے ادب تخلیق کرتا ہے تو وہ کتنا مصنوعی ہو جاتا ہے۔

آزادی کے بعد افسانہ نگاروں کی جو دوسری نسل سامنے آئی ان میں رام لال، غیاث احمد گدّی، اقبال متین اور جوگندر پال کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ان میں ایسے افسانہ نگار بھی شامل ہیں جنھوں نے آزادی سے قبل بھی افسانے لکھے ہیں لیکن ان کو شہرت آزادی کے بعد ملی۔ ان افسانہ نگاروں کے علاوہ نئی پود میں اقبال مجید، رتن سنگھ، قاضی عبدالستار، کلام حیدری، قیصر تمکین اور ظفر اوگانوی وغیرہ شامل ہیں۔ دوسری نسل کے اولین گروپ میں ترقی پسند تحریک کے عروج و زوال کے ساتھ ساتھ جدیدیت کے ابتدائی نقوش بھی ملتے ہیں۔ لیکن کئی افسانہ نگار عام طور پر اپنی منفرد حیثیت قائم نہیں کر سکے۔ وہ بغیر کسی نظریاتی یا ادبی وابستگی کے افسانے تخلیق کرتے رہے اس نئی نسل نے اردو ادب کو کئی اچھے افسانے دیے جن میں "چاپ" (رام لال)، "درد کا کوئی ساحل نہیں" (انور عظیم)، "پیاسی چڑیا" (غیاث احمد گدی) "گرو یارڈ" (اقبال متین)، "بازیافت" (جوگندر پال)، "دو بھیگے ہوئے لوگ" (اقبال مجید) "تنہا تنہا" (عوض سعید)، "جس تن لاگے" (رتن سنگھ)، "اعتراف" (قیصر تمکین) "میں اور میں" (عابد سہیل)، "روشنی" (کلام حیدری)، "کٹا ہوا درخت" (شرون کمار ورما) وغیرہ شامل ہیں۔

جدید دور میں علامتی اور تجریدی افسانوں کی تخلیق میں جدیدیت کو کافی تقویت ملی ہے۔ بلراج مین را، سریندر پرکاش، بلراج کومل، کمار پاشی وغیرہ نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا ثبوت دیا ہے ان ادیبوں کے اہم علامتی افسانوں میں "ماچس" (بلراج مین را)، "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" (سریندر پرکاش)، "آشوب صدائے تیشہ" (راج)، "کنواں" (بلراج کومل)،

"پہلے آسمان کا زوال"، "کمار پاشی"، شامل کیے جا سکتے ہیں۔

علامتی افسانے جدیدیت کے ہم معنی نہیں اور نہ ہی یہ محض جدید دور کی دین ہیں۔ اس سے قبل احمد علی "قید خانہ" اور "میرا کمرہ" جیسے تاثر انگیز علامتی، تجریدی اور تاثراتی انداز کے افسانے پیش کر چکے ہیں۔ کرشن چندر کا "غالیچہ" اور "ایک سرریلی تصویر" اور ممتاز شیریں کا "میگھ ملہار" اہم علامتی افسانے ہیں۔ کرشن چندر جن کے فن کے زوال پر سب سے زیادہ مایوسی کا اظہار کیا گیا ہے، درحقیقت اردو افسانے میں قریب قریب ہر نئے طرز کے موجد رہے ہیں۔ انھوں نے اردو افسانے میں جتنے زیادہ اور کامیاب تجربے کیے ہیں اس کی دوسری کوئی مثال نہیں۔ کرشن چندر کے فن کے بارے میں ممتاز شیریں نے لکھا ہے "ان کے لیے کوئی نیا ٹیکنیک یا کسی اور طرح کا تجربہ کرنا کھیل سا ہو گیا تھا انھوں نے ایک سرریلی تصویر بھی کھینچی تھی اور ایک افسانے میں زبان بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا تھا۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اینٹی پلاٹ کے عارضی تصور کے تحت افسانے میں نقطۂ عروج اور کلائمکس کے بغیر "ہل کے سائے میں" جیسے افسانے لکھے اور "غالیچہ"، "بت جاگتے ہیں"، "پانی کا درخت" جیسے تمثیلی علامتی افسانے بھی۔ ان افسانوں میں تاثر ہی نہیں شدتِ تاثر بھی موجود ہے۔ اس نے افسانے کے فارم اور تکنیک میں نئے اور انوکھے تجربے ضرور کیے لیکن اس کا تجربہ محض تجربہ نہیں تھا۔ اس نے اپنے افسانوں کے فارم اور تکنیک میں اگر کوئی نیا تجربہ کیا بھی تو صرف اپنے مافی الضمیر اور موضوع کے فن کارانہ اور موثر اظہار کے لیے جدید افسانہ نگاروں کی طرح قارئین کو چند لمحوں کے لیے چونکانے کی غرض سے نہیں"

کرشن چندر کا نام نئے افسانہ نگاروں کے ساتھ لینے میں کچھ نقادوں کو دشواری ضرور محسوس ہو گی۔ لیکن اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کرشن چندر اپنے رومانی ذہن کے باوجود جدید انسان کے کرب اور مسائل کو بخوبی سمجھتے تھے اور انھیں پیش کرنے کے فن سے بھی واقف تھے وہ تجریدیت یا علامت کو محض فیشن یا رائج محاورے کے طور پر استعمال نہیں کرتے تھے۔

کرشن چندر کے افسانوں کے تین بنیادی عناصر ہیں۔ رومانی تصور، حسن کا احساس اور پرولتاریہ، اور میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ تینوں خوبیاں ایسی ہیں جو زندگی کے حقائق کو محض کیمرے کی نظر سے دیکھنے اور بے لاگ خارجیت سے پیش کرنے کے بجائے اسے حقیقت سے تخلیق کے دائرے میں لے آتی ہیں

جدید دور کے علامتی افسانوں میں اپنے ہم عصر دوسرے افسانوں کی طرح فرد کی تنہائی، دہشت اور ذات کے بحران کا کرب موجود ہے لیکن علامتی افسانوں کو جو سب سے بڑا خطرہ درپیش آیا وہ ہے افسانے کا زندگی کی گہرائی اور وسعت اور نئے بُعد کو پیش کرنے کا ذریعہ نہ بن کر محض چونکا دینے والی تکنیک کا ہی وسیلہ بن جانا۔ کامیاب علامتی افسانے پیش کرنے والے بھی اس عمل کا شکار ہوئے ہیں، جیساکہ سریندر پرکاش کا "تلقارمس" اور انور عظیم کا "کولمبس اور کلیشے" ہیں۔ عام طور پر ان افسانہ نگاروں نے فرد اور زندگی کے رشتے کو گہرے طور پر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور ان میں وہ تخلیقی صلاحیت موجود ہے جس کے باعث وہ اس شعور کو فنی ترسیل کا ذریعہ بنا سکنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ین را میں ذہنی دہشت پسندی کا رجحان زیادہ غالب ہے جو شروع شروع میں "نگارے" کے افسانوں میں نظر آتی ہے اور اب ین را کے افسانوں میں اپنے پورے جوبن پر نظر آتی ہے اس ابتدائی دہشت پسندی میں بائیں بازو کا ریڈیکل رویہ اور گوریلا طرزِ جنگ شامل ہو کر ان کے افسانوں کو ایسی شدّتِ تاثر عطا کرتے ہیں جو کسی دوسرے افسانہ نگار کے لیے ممکن نہیں۔ ان کی ذاتی علامتیں اور جنسی علامتیں ایک دوسرے میں جذب ہو کر سماجی استحصال اور سیاسی زوال پر اس تندی سے وار کرتی ہیں کہ پڑھنے والا ایک نامعلوم THREAT محسوس کرتا ہے ین را اپنے الفاظ کو ہتھ گولے کی طرح پھینکتے ہیں اور ٹوٹنے کے عمل پر اظہارِ مسرت کرتے ہیں۔ ین را کی رمزیت اپنے دور کی زندگی کو گرفت میں لانے کی چھٹپٹاہٹ کو پیش کرتی ہے وہ اپنی علامتوں کو سریندر پرکاش کی طرح دیومالائی عناصر سے نہ جوڑ کر موجودہ دور کی بے رحم حقیقتوں سے جوڑتے ہیں، جیساکہ ان کے افسانے "ریپ" یا "پورٹریٹ اِن بلیک اینڈ بلڈ" سے ظاہر ہے۔ ین را کا موضوع جنس نہیں بلکہ ان کے لیے جنس ایک علامت ہے اس علامت کا انھوں نے بھرپور معنویت سے استعمال کیا ہے وہ فرد کے جذبات کو خیر و شر میں جانب دارانہ مداخلت کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ ین را اپنے رویے میں منٹو سے بھی متاثر ہوئے ہیں۔ منٹو کا ذکر یہاں اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہندوستان کے اردو افسانے پر منٹو کی تحریروں کا گہرا اثر پڑا ہے۔ جسے شعوری اور غیر شعوری طور پر بعض افسانہ نگاروں نے قبول کیا ہے۔ وہ انقلابی تھا لیکن آمریت پرست نہیں وہ جنس پر لکھتا تھا لیکن فرائڈین طرز سے ہٹ کر۔ وہ اخلاقی اقدار کا قائل تھا لیکن اصلاح پسند نہیں تھا۔ لیکن انسان اور زندگی سے اس کی گہری جذباتی

وابستگی سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔

علامتی افسانوں کے سلسلے میں سریندر پرکاش کا ذہن اجتماعی لاشعور اور ہندوستانی سنسکاروں کا دفینہ ہے جن سے حکایتیں، علامتیں اور اشارے چن چن کر نئے دور کے انسان سے وابستہ کر کے افسانے تخلیق کرتے ہیں۔ سریندر پرکاش نے دیومالائی عناصر کے ذریعے ذاتی سنسکاروں اور اجتماعی لاشعور کے پس منظر میں جدید انسان کی تہہ در تہہ شخصیت اور کرب کو پُر اثر طریقے سے پیش کیا ہے۔ "پوسٹر"، "نقب زن"، "برف پر مکالمہ"، "تعاقب" وغیرہ سریندر پرکاش کے فن کی پوری طرح عکاسی کرتے ہیں۔

علامتی اور تجریدی افسانے بے پناہ تخلیقی صلاحیت اور ابلاغ کی قوت کا مطالبہ کرتے ہیں۔ اور ماڈرن آرٹ کی طرح نقلی اور اصلی کی لکیروں کو دھندلا دیتے ہیں۔ علامتی افسانوں کے ضمن میں بلراج کومل کی اس بات سے متفق ہوں کہ افسانہ بہرحال افسانہ ہوتا ہے۔ تجریدی یا تمثیلی یا علامتی محض الفاظ ہیں۔ ان کے استعمال سے کسی افسانے کا کردار تخلیقی سطح پر بلند نہیں ہو سکتا۔ اُردو کے بعض نئے افسانہ نگار محض الفاظ کے اسیر ہیں۔ ہر اچھا افسانہ انسانی تجربے کے کسی ایک پہلو کا عزیز ترین گوشہ پیش کرتا ہے۔ اور پڑھنے والا اس عزیز ترین گوشے کو پہچاننے کے بعد افسانے کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے میں بلراج کومل کی اس رائے سے متفق نہیں ہوں کہ تجریدی اور علامتی محض فیشن ساز تنقید کے CATCH WORDS ہیں۔ بلراج کومل کے اپنے افسانے "کنواں"، "جلوس" وغیرہ کمار پاشی کا "صد سطری حکم نامہ" اور جوگندر پال کے "بازیافت"، "رسائی" وغیرہ صحیح معنی میں علامتی افسانے ہیں۔

۱۹۶۰ کے بعد اردو افسانے میں جن نئے رجحانات کی پرورش ہوئی ان میں نئے فکر اور احساس کی ترجمانی ملتی ہے۔ ان افسانوں میں ترقی پسندی کی کٹر پرستی سے انحراف اور آدرشوں کے باطل ہونے کی یاسیت موجود ہے۔ ان میں جہاں زندگی کی بے معنویت کا شعور ملتا ہے وہاں اہم فنی تجربے بھی ہوئے ہیں۔ ان میں کہانی پن اور پلاٹ غائب ہوتے جا رہے ہیں۔ ان میں اینٹی پلاٹ اور اینٹی افسانے کی جھلک ملتی ہے۔ یہاں تک کہ کردار بھی اب ضروری نہیں کہ گوشت پوست کے ہوں۔ ان میں افسانے کی روایتی وحدت اور ربط اب ضروری نہیں۔ ان میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جو زماں و مکاں کا ماورائی تصور اور کسی حد تک انسان کا مابعد الطبیعاتی تصور پیش کرتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات ایسا محسوس

ہوتا ہے کہ ان افسانوں میں مستند احساس کو کم اور فکری احساس کو زیادہ دخل ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ اپنے افسانوں کو شعوری طور پر تجریدی بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بیشتر جدید افسانہ نگار اس امر کو فراموش کر دیتے ہیں کہ وجودیت پرستی نے جہاں زندگی کے لغو اور بے معنی ہونے کا تصوّر پیش کیا ہے وہاں ارادے اور عمل کی آزادی پر بھی زور دیا ہے۔ اسی باعث وہ ادب میں وابستگی COMMITMENT کے قائل ہیں، خودکشی کے بجائے بغاوت کے علم بردار ہیں۔ اردو کے بعض جدید افسانہ نگار ہر قسم کی وابستگی کے خلاف ہیں اور وہ فرد اور ذات کو ہی مقدم سمجھتے ہیں اور وہ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ خالص ادب کی تخلیق کر رہے ہیں۔ خالص ادب جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی یہ دعویٰ محض کچھ سیاسی اور معاشرتی موضوعات کو ادب کے دائرے سے خارج کرنے کا بہانہ ہے۔

افسانوی ادب میں آج جن نئے رجحانات کو فروغ مل رہا ہے وہ فرائڈ اور مارکس کے نظریات کی نئی تاویلوں پر مبنی ہیں۔ اس لیے نئے ادب میں تو فرائڈ پرستی اور نو مارکسیت کے ساتھ ساتھ جدید فلسفے اور سائنس اور سماجی علوم کی روشنی میں جو نیا شعور حاصل ہوا ہے، اسے بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ آزادی سے قبل جو افسانہ نگار فرائڈ کے نظریات سے متاثر تھے ان کے سامنے فرائڈین نفسیات کے دو ہی پہلو اہم تھے۔ جنسی جذبہ اور لاشعوری محرکات۔ انھوں نے انسان کے ذہن کی گہری تہوں میں داخل ہو کر اور لاشعور میں گہرے غوطے لگا کر کردار کی عمیق عکاسی کرنے کی کوشش کی۔ فرائڈ نے اپنے تحلیلِ نفس کے عمل میں انسان کو لاشعوری گرہوں، عہدِ طفلی کی محرومیوں اور دبی ہوئی خواہشوں کا بے ضمیر غلام بنا دیا اور اس طرح انسان سے اس کی آزادیٔ عمل اور اخلاقی ذمہ داری چھین کر اقدار کے خلا میں پھینک دیا۔ ظاہر ہے کہ کوئی بھی ہیرو ماہرِ نفسیات کے سامنے ہیرو نہیں رہ سکتا۔ اس کا ہیرو پن یا اولوالعزمانہ عمل اس کے کسی ذہنی مرض کا دفاعی عمل ہے۔ اس طرح یہ افسانہ نگار فرائڈ کی ابتدائی فکر سے متاثر تھے۔ اس کی سماجی نفسیات سے ان کا کوئی سروکار نہیں تھا۔

فرائڈ کے ابتدائی نظریات آج کے افسانے کے لیے اہم نہیں فرائڈ کی نفسیات نے جہاں انسان کو تہذیب کے بوجھ اور دباؤ سے نجات دلا کر اس کے نجی وجود کو بحال کیا وہاں ہیرو کو بھی جبلی محرکات کا غلام بنا کر اس کے ہیرو پن کو چھین لیا اور انجام کار اسے نفسیاتی جبر کا

حقیر اور بے عمل غلام بنا دیا۔ تو فرائیڈ پرستی میں فرائیڈ کے اس پہلو پر زور دیا جانے لگا جس میں اس نے فکر اور شعور کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے، اور تہذیب کے زوال کا عالمانہ تجزیہ پیش کیا ہے۔ فرائڈ نے خود تحریر کیا ہے کہ بار بار ہم اس حقیقت پر زور دے سکتے ہیں کہ انسانی شعور اس کی فطری جبلتوں کے مقابلے میں کمزور ہے۔ یہ تسلیم کرتے ہوئے بھی ہم صحیح ہوں گے لیکن اس کمزوری میں ایک خصوصیت ہے شعور کی آواز نرم ہے لیکن سنائی دینے سے قبل یہ بند نہیں ہوتی آخر کار انسان کے انکار کے بعد بھی یہ سنائی دے جاتی ہے۔

اسی طرح مارکسیت پر بھی نئی روشنی میں غور کیا جا رہا ہے اب مارکسیت کا کوئی سکہ بند تصور قائم نہیں رہا اور نہ ہی کوئی مرکزی کلیسا ہے اور نہ ہی مستند پیغمبر۔ مارکس نے عدم طبقاتی اور انصاف پر مبنی سماج میں آزاد زندگی بسر کرنے کا فلسفہ پیش کیا تھا۔ لیکن گذشتہ تیس چالیس برسوں میں بین الاقوامی سیاست میں جو واقعات رونما ہوئے ہیں وہ ایسے ہیں کہ وہ ہر قسم کی آمریت کے لیے چیلنج ثابت ہوئے۔ اس کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ مارکسیت سے مایوس ہو کر بعض افسانہ نگاروں کا اعتقاد ہر قسم کی آئیڈیولوجی سے اٹھ گیا اور وہ سماجی فریضے کے خلاف انفرادی حقیقت اور صداقت پر زور دینے لگے۔ افسانوی ادب میں یہ رجحان ایک مخصوص فکر اور کیفیت کی عکاسی کا ذریعہ بن گیا جس میں زندگی کی کش مکش خوف، دہشت اور تنہائی کو بار بار دہرایا جانے لگا۔

ذات کی تلاش انسان کی ایک ابدی جستجو ہے اور اس لیے ہر دور کے ادب کا ایک اہم موضوع ہے۔ لیکن کوئی ادیب تلاش کے اس عمل کو اپنے افسانے میں کس طرح پیش کرتا ہے یہ اس کی شخصیت، تخلیقی صلاحیت، نقطۂ نظر اور فلسفۂ حیات پر منحصر ہے۔

گذشتہ چند برسوں میں جدید افسانے کے توسط سے ایبسرڈ کے فلسفۂ حیات کو قارئین کے سامنے لانے کی کوشش کی گئی۔ ایسے افسانوں میں نقطۂ نظر، کردار کا تصور اور فنی لوازم سب کچھ روایتی فکر اور طرز فن سے الگ ہیں اس میں انسان کا تصور بھی بدل گیا۔ زندگی کی کوئی معنویت نہیں سوائے اس کے جو انسان اُسے عطا کرتا ہے۔ اسی باعث فنی نقطۂ نظر بھی بدل گیا۔ کہانی پن اور پلاٹ غائب ہو گئے تھے لیکن اقدار کی خلا میں زندگی سے کنارہ کش ہو کر کوئی بھی افسانہ زندہ نہیں رہ سکتا اور قارئین سے اپنی وابستگی قائم نہیں کر سکتا۔ یہ سوال صرف ابلاغ تک ہی محدود نہیں بلکہ بنیادی طور پر اقدار کی تلاش اور فلسفۂ حیات سے متعلق

ہے۔ زندگی کتنی بھی لغو اور لایعنی کیوں نہ ہو اس میں معنویت کی تلاش تخلیقی عمل کا اہم حصّہ ہے۔ افسانہ نگار کا فریضہ محض تجربات اور احساسات میں گہرائی اور بصیرت عطا کرنا ہی نہیں بلکہ اہمیت، اضافیت اور معنویت کے دائرے میں اقدارِ حیات کی تلاش کرنا ہے۔

افسانے کی دنیا میں نئے نئے تجربات ہو رہے ہیں ان تجربات کا مقصد جدید انسان کی شخصیت کی مستند عکاسی کرنا ہے۔ زمان و مکاں کی حد بندیاں ٹوٹ گئی ہیں۔ نثر و نظم کے مابین دیواریں گر رہی ہیں۔ جدیدیت اور ترقی پسندی کی آویزش پرانی پڑ چکی ہے اور ایک بار پھر نئے افسانے کی تلاش اور جستجو کا عمل شروع ہو گیا لغویت کے گھٹا ٹوپ اندھیرے میں گم شدہ ذات کی تلاش اور چہرے کی پہچان کے لیے جو ادیب اپنی تخلیقی قوت بروئے کار لانے کا اہل ہوگا وہی نئے ادب کے ہراول دستے کی راہ نمائی میں دار و رسن کی آزمائش سے سرخرو ہو کر ادب کی تخلیق کرے گا۔ افسانے کا خاتمہ نہیں ہوا اور نہ ہی انسان کا انسان اور ادب کے مستقبل کی تعمیر لایعنی عمل نہیں اور انسان کی نجات کے بغیر افسانے کی نجات ممکن نہیں۔ اس جد و جہد سے فرار ممکن نہیں اور اگر ممکن ہے تو یہ انسان کی آزادی اور افسانے کی تخلیق دونوں کے لیے مہلک ہیں اور ایسے افسانہ نگار پرومیتھیس کا نقاب اوڑھ کر سسی فس جیسے ہیرو یا اینٹی ہیرو کی ہی تخلیق کر سکتے ہیں۔

آج کے افسانے میں جدید افسانے کے مقابلے میں انسان کی مکمل ذات کی اکائی کو بحال کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے اور سماجی زندگی کی تہہ در تہہ حقیقت کے چیلنج کو تسلیم کرنے کی آواز بلند ہو رہی ہے۔ آج کا افسانہ انسانی زندگی کے تناؤ اور کشمکش اور نورانی پہلو کی عکاسی ہی نہیں کرتا، بلکہ اس کے خلاف جد و جہد بھی کرتا ہے یہ زندگی سے فرار کے بجائے زندگی کی جانب واپس قدم ہے۔ لیکن یہ افسانہ نگار اس بات پر کافی احتیاط برت رہے ہیں کہ ان کا نظریہ ترقی پسندی کی بازگشت بن کر نہ رہ جائے۔ خطرہ صرف یہی ہے کہ اس نئی تحریک میں وہ افسانہ نگار بھی شامل نہ ہو جائیں جنھیں کسی نئے لیبل کی تلاش ہے، نئے فلسفۂ حیات کی نہیں۔

افسانہ ہو یا ناول یہ اکثر ان لوگوں کی داستان رقم کرتے ہیں جو کبھی نہ کبھی حادثاتِ زندگی کا شکار ہوئے ہیں۔ ان لوگوں کے المیے کا باعث چاہے حریفانہ ماحول ہو یا ان کی اپنی کوئی نفسیاتی الجھن یا مجبوری ـــــ وہ ذات اور معاشرے کے باہمی تصادم کی تاب نہ لا کر

انجام کار شکست خوردہ زندگی بسر کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اگر وہ اس تصادم سے ظفریاب ہو کر ابھرتے ہیں تو انھیں ہیرو کے لقب سے یاد کیا جاتا ہے۔ اگر وہ جد وجہد کرتے کرتے دم توڑ دیتے ہیں یا مار دیے جاتے ہیں تو شہید کا رُتبہ حاصل کرتے ہیں لیکن اس دور میں یہ سعادت کسے نصیب ہوتی ہے۔

یہی باعث ہے کہ موجودہ انسان کے تجربات اور احساسات کی ترجمانی کرنے کے لیے الفاظ اب ناکافی ہیں۔ معنویت کے لحاظ سے بھی اور تخلیقی ترسیل کے لحاظ سے بھی ہمارے سامنے محض ذات کا بحران یا اقدار کا بحران ہی نہیں بلکہ الفاظ کا بحران بھی ہے، کیونکہ الفاظ کی ابلاغی قوت مضمحل ہو چکی ہے۔ وہ اپنے معنی بدل رہے ہیں۔ الفاظ اور معنی کا باہمی رشتہ ہی منقطع نہیں ہوا، بلکہ الفاظ بزدل کرپٹ اور نامرد ہو چکے ہیں۔

جب کافکا نے اپنے دوستوں کے سامنے اپنا ناول "ٹرائل" پڑھ کر سنایا تو اس کو انھوں نے ہنسی میں اڑا دیا۔ لیکن کنسنٹریشن کیمپوں اور ہیروشیما اور ناگاساکی کی ایٹمی فنا اور ویت نام کی انسان کش دہشت سے گزرنے کے بعد آج "ٹرائل" پر کون ہنس سکتا ہے۔ اور یہ قول کہاں تک جائز ہے کہ یہ ناول ایک ذہنی مریض کی تخلیق ہے، آج ہم میں سے کونسا ایسا ادیب ہے جو احساسِ گناہ اور بے عملی، نامراد مجبوری کا یہ بارگراں اپنے اعصاب پر لیے بغیر کسی افسانے کی تخلیق کر سکتا ہے۔

شمس الحق

نیا اردو افسانہ

[۱۹۶۱ء سے ۱۹۷۰ء تک]

تفہیم اور تجزیہ

نیا افسانہ ایک آزاد خود مختار تخلیقی استعارہ ہے۔ اس استعارے کی تشکیل ان متضاد حقائق کے مابین ہم آہنگی سے ہوتی ہے جو اپنے مفہوم کو تحلیل کر دینے کے بعد" افسانہ "کے ایک نئے مفہوم کی تخلیق میں معاون ہوتے ہیں۔ یہ افسانہ' یا خود مختار اور آزاد تخلیقی استعارہ یا متضاد حقائق کی آمیزش سے وجود میں آنے والی افسانوی حقیقت' داخلی عوامل واحساسات اور خارجی مظاہر و معروضات کے درمیان شعوری اور لاشعوری روابط اور ہم آہنگی کا اظہار ہے۔ چنانچہ نئے افسانے کی مجموعی ہیئت مذکورہ متضاد حقائق کے تصادم اور ان کی آمیزش کے ذریعے جس استعارے کو تشکیل دیتی ہے' اس کا مفہوم اور مجموعی تاثر' انکشاف اور تعینات کی روح کو پیش کرتا ہے۔

اردو افسانے کی نئی ہیئت' تصادم' تخریب اور تخلیقی آویزش کے ایسے ہی پیچیدہ' لیکن زندہ و متحرک' استعارے کی تخلیق کرتی ہے۔ اس نئی ہیئت کی تشکیل میں حصہ لینے والے وہ چند استثنائی فن کار ہیں جنھوں نے خود کو انشائیت اور لفاظی پر مشتمل اردو کے عمومی اور مقبول افسانے کے اثر سے محفوظ رکھا اور غیر ادبی فنی تاویلات و تشریحات کو نظر انداز کر کے اپنے اسلوب کو اپنی انفرادیت کے ساتھ تخلیق کیا ہے۔

اردو افسانے کو آزاد تخلیقی استعارے کی شکل دینے والوں میں منٹو کا نام سر فہرست ہے۔ منٹو کے زیرِ اثر نئے افسانے کی ابتدا سے پہلے' افسانہ نگاروں کا ایک وسیع اور موثر حلقہ ایسا تھا جس نے افسانے کو محض واقعات کا اطلاعاتی بیان سمجھ لیا تھا کسی ایسے واقعے کا بیان جو طربیہ' المیہ یا طنزیہ جذباتی

رویّوں میں سے ایک رویّے کو پیش کرسکے۔ ایسے افسانہ نگاروں نے "زندگی" اور "سچویشن" میں سے صرف سچویشن کو اپنے لیے مخصوص کرلیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی بیش تر تخلیقات زندگی کے شعور اور فکشن کے جان دار استعارے سے بے نیاز ہیں۔

منٹو وہ پہلا افسانہ نگار ہے جس نے واقعہ نگاری کے بجائے آدمی کی فطرت کو معروضی انداز میں اپنی تخلیق کا محور بنایا۔ منٹو کی بنیاد پر تعمیر ہونے والے ہمارے نئے اردو افسانے نے اس صدی کی ساتویں دہائی میں اپنے وہ تمام خدوخال واضح کیے ہیں جو مختلف ذہنی سطحوں کی بنا پر "مہمل، مشکل اور ناقابلِ فہم" جیسے خطابات سے نوازے جاتے رہے ہیں ـــــ زیرِ تذکرہ دہائی میں لکھے جانے والے افسانے نے خود کو سماجی فلاح و بہبود کے اصلاحی کام میں ضائع کرنے کے بجائے تیز رفتاری سے تبدیل ہوتے ہوئے انسانی طرزِ احساس اور انتشار و ابتلا کے واقعات سے متاثر ہونے والی نفسیات سے قریب تر ہونے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ اس دہائی کے نئے افسانہ نگاروں نے مورخی طرزِ فکر کو قطعیت کا روپ نہیں دیا بلکہ اپنے افسانے کو معروضی طرزِ فکر اور موضوعی یا داخلی طرزِ احساس کے تصادم کی رزم گاہ کے طور پر تخلیق کیا ہے اور اس رزم گاہ میں ہونے والی شکست و ریخت کے وسیلے سے ان تہہ دار حقائق کو پیش کیا ہے جو فکشن کی زندگی اور فکشن کی پر اسرار دنیا کے حقائق ہیں۔

افسانہ "آسیب" (احمد ندیم قاسمی)، نئی و پرانی نسل کے ذہنی ٹکراؤ کی سرگذشت ہے۔ بوڑھا باپ، سیّد امجد حسین اپنے بنگلے کے قدیمی بڑ سے والہانہ لگاؤ رکھتا ہے مگر اس کا بیٹا سقراط، اس بڑ کو کٹوا دینا چاہتا ہے۔ سقراط سوچتا ہے:۔

> "اس [بڑ] نے ہمارے سارے بنگلے کو ڈھانپ رکھا ہے۔ سڑک پر سے گزرنے والوں کو پتہ ہی نہیں چلتا کہ یہ کس کا بنگلہ ہے۔ سارے بنگلے کے اتنے لمبے برآمدے کی صرف ایک محراب نظر آتی ہے . . ."

بنگلہ، امجد حسین کے مقابل سقراط کے لیے اپنے وجود اور اہمیت کا سہارا ہے۔ کیونکہ وہ اطراف میں پھیلی ہوئی زندگی کی بھیڑ میں شامل ہو کر خود کو شناخت کرانا چاہتا ہے اور اپنے ہر نا دیے، ہر محراب کو پوشیدگی سے پاک کرنے کا خواہش مند ہے۔ دوسری جانب امجد حسین کے لیے درخت کی چادر میں چھپا ہوا بنگلہ وہ ذہنی تجالت ہے جو دجہ بے وجہ اپنے اعمال و افعال کو پوشیدہ رکھنا چاہتی ہے کوئی واشگاف عمل اس کے گرد تنے ہوئے پردوں کو تار تار کرنے کے لیے نہیں۔ بڑ، بوڑھے امجد حسین

کے لیے مختلف اوقات میں ایک بیساکھی ہے کیونکہ وہ سہارا لینے اور دینے کا اسیر ہے۔ جب بڑ کٹوا دیا گیا :

"صبح جب اُس [امجد حسین] نے کھڑکی کھولی تو دیکھا کہ چڑیوں کا ایک غول اوپر سے اتر کر آتا تھا اور بڑ کی پناہ نہ پاکر پھر اوپر اٹھ جاتا تھا اور شور مچاتا تھا جیسے چڑیاں ایک دوسرے سے پوچھ رہی تھیں کہ کیا سانحہ گزر گیا۔ یہ چڑیاں سال ہا سال سے ہر صبح اس بڑ پر بیٹھ کر دن بھر کی مشقت کے منصوبے بناتی تھیں۔ مگر بڑ نہیں تھا تو جیسے ان کے پنجوں کے نیچے سے پورا کرۂ ارض نکل گیا تھا۔"

کھڑکی، چڑیوں کا غول، پناہ، شور، سانحہ، منصوبے اور کرۂ ارض کا پنجوں کے نیچے سے نکل جانا، وہ اشارے ہیں کہ جو نہ صرف امجد بلکہ اس کے تمام ہم عمروں کی مخصوص ذہنی ساخت کی نشان دہی کرتے ہیں۔ یہ نسل خوش نصیبی سے زندگی کے ہر مرحلے پر کسی نہ کسی قسم تربیت سے فیض یاب رہی ہے۔ کیونکہ اس کو اپنے اپنے وجود کی منفرد پہچان کی کرب انگیز منزلوں سے گزرنا نہیں پڑا ہے۔ اس کے لیے قریبی تعلق ہی اطمینان بخش ہے کہ وہ اس کے نزدیک مشکوک نہیں تھا اور دائمی تھا۔ مگر درخت کٹنے کے بعد :

"وہ کھڑکی میں سے سب کچھ دیکھ رہا تھا مگر کھڑکی دھوپ میں چمک رہی تھی۔ وہ اسے چنوا دے گا۔ وہ اس گھر کی ساری کھڑکیاں چنوا دے گا۔ وہ اس گھر کے دروازے اور دریچے اور روشن دان سب چنوا دے گا۔ سیّد امجد حسین کو ایسا محسوس ہوا جیسے کٹا ہوا پیڑ اس کے اندر اگنے لگا ہے اور اس کی شاخیں اس کی ہڈیوں کو توڑتی ہوئی پھیل رہی ہیں۔ اس نے کھڑکی کو تڑ سے بند کر دیا تو بیل کا ایک پتّہ کٹ کر اس کے قدموں میں لوٹ گیا۔ پھر بیل کھڑکی کے شیشوں میں سر پٹخنے لگی اور کھڑکی ہی میں سے سورج کی ایک کرن گزری اور تلوار کی طرح کمرے کو چیرتی ہوئی سامنے کی دیوار میں گڑ گئی۔ بڑ موجود ہوتا تو باہر کی کسی چیز کی مجال تھی کہ وہ اس کے تنہائی کے سکون کو متلاطم کرتی؟ بڑ نے اس کی ساری شخصیت کو اپنی پناہ میں لے رکھا تھا۔ اس پر بڑ کا سایہ تھا۔ بڑ اس کا آسمان تھا۔ اُن دنوں وہ سوچتا تھا کہ اگر کبھی بڑ کٹ گیا تو اس کے ساتھ ہی پورا بنگلہ ڈھے جائے گا اور وہ اس میں دب کے مر جائے گا۔ اب بڑ کٹ چکا تھا مگر بنگلہ بھی موجود تھا۔ وہ کمرہ بھی اپنی کھڑکی سمیت

موجود تھا۔ حدیہ کہ وہ خود بھی موجود تھا۔

"کیا میں موجود ہوں ؟" سیّد امجد حسین نے آئینے کے سامنے جا کر سوچا۔

تب اس کے خد و خال پگھلنے لگے اور اس کے کندھوں پر ایک اور چہرہ نمودار ہوا . . ." ["آسیب"۔ احمد ندیم قاسمی]

دھوپ اور چمکتی کھڑکیاں، واشگاف حقیقتوں اور تیز و سفاک آگہی کا علامیہ بن کر گھبراہٹ پر اُکساتی ہیں۔ ہڈیاں، جسمانی وجود کی دیواریں، ٹوٹتی ہیں کہ اب تک خارجی فاسفورس کے بل بوتے پر زندہ و متحرک تھیں مگر پتّہ ٹوٹ چکا ہے اور سکون و اطمینان پُرشور تلاطم میں ڈوب رہا ہے۔ تنہائی جو کبھی پر سکون تھی، بے رحم حقیقتوں کا دخل پاتے ہی پارہ پارہ اور اذیت ناک ہو جاتی ہے۔ بیساکھیوں کی موجودگی وجود کو اپنے قدموں سے معذوری کا دھوکا مہیّا کرتی ہے۔ مگر جب نہ بنگلہ ہی ڈھیتا ہے اور سب کچھ ہو جانے پر بھی کھڑکی و الاکمرہ، ذہن، ابھی ثابت و سالم ہے تو تشکیکِ وجود لازمی ہے۔ "پگھلتے خد و خال" اعلان ہیں کہ قدیم پہچان معدوم ہو گی اور نیا چہرہ نمودار ہو گا۔ کیونکہ قلبِ ماہیئت ناگزیر ہے۔

امجد حسین، بیدی کے افسانے "صرف ایک سگریٹ" میں سنت رام ہے۔ مگر کسی قدر تبدیل شدہ صورت میں ــــ سنت رام، باپ، کا رویّہ بڑی حد تک مختلف ہے۔ ایک دوسرے سے شاکی باپ بیٹے دوسرے کو ذہنی حریف سمجھتے ہوئے بھی معاشی اور مادی بنیادوں پر ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ سنت رام کی ذہنی کیفیت اس وقت واضح ہوتی ہے جب وہ چپکے سے اپنے بیٹے پال کے پیکٹ سے ایک سگریٹ نکال کر پی لیتا ہے تو اس کا مشکوک ذہن محسوس کرتا ہے کہ پال غصّے میں ہے، مگر کچھ بولے بنا ہی گھر سے نکل کھڑا ہوا ہے۔ سنت رام اپنے دفتر میں جا کر سوچتا ہے :۔

"میں نے اس [پال] کے دماغی جالے اور پھپھوندیاں اتارے اور اسے اس قابل بنایا کہ وہ دنیا اور اس کے حالات کا مقابلہ کر سکے اور آج اس بیٹے نے اس کا ایک سگریٹ پی جانے سے منھ موڑ لیا مجھ سے !

نہیں، ہو سکتا ہے معمول کی طرح وہ کسی اپنی ہی دھن میں ہو اور جلدی گھر سے باہر نکل گیا ہو۔ فرق یہی ہے نا کہ وہ پہلے دس کے قریب جاتا تھا اور آج ساڑھے نو بجے گھر سے نکل گیا تھا . . . کل میری ایک فرم سے ایک لاکھ روپے کی ڈیل ہونے والی

ہے. سب ٹھیک ہو جائے گا۔ اگر پال خفا بھی ہو گیا ہے تو راضی ہو جائے گا۔ پھر سب مل کر کلو کے پہاڑ پر جانے کا پروگرام بنائیں گے۔

لیکن، ایک سگریٹ... صرف ایک سگریٹ...

سنت رام کا خون بار بار کھول اٹھتا تھا۔ جیسے اس نے بیٹے کو معاف نہ کیا ہو۔ خود کو معاف نہ کیا ہو۔ مگر جو باپ بیٹے سے نفرت کرتا ہے، اپنے آپ سے نفرت کرتا ہے جو بیٹا باپ سے نفرت کرتا ہے اپنے آپ سے نفرت کرتا ہے۔ پال دراصل باپ سے نفرت نہیں کرتا تھا۔ خود سے نفرت کرتا تھا کیونکہ مقابلے کی اس دنیا میں جب تک وہ باپ سے آگے نہیں نکل جائے گا خود کو معاف نہیں کرے گا۔ وہ باپ سے محبت اُس وقت کر سکے گا جب اسے نالائق اور بے وقوف ثابت کر دے...''

["صرف ایک سگریٹ"— راجندر سنگھ بیدی]

اولاد کو دی گئی تربیت کے معاوضے میں زیرِ نگیں رکھنے کا دقیانوسی درثہ، قربت و محبت کے سلسلے میں معاشرے کے تبدیل ہوتے ہوئے معیار، اپنے وجود اور مقام کا رہ رہ کر آنے والا خیال اور پھر باپ بیٹے، جدید و قدیم، کا اپنی جداگانہ IDENTITY قائم کرنے کا مسئلہ؛ سنت رام کو آگے چل کر مجبور کر دیتے ہیں کہ وہ پال پر اپنے احسانات کی علی الاعلان وضاحت کر دے اور وہ کرتا ہے۔

اسی سلسلے میں احمد ندیم قاسمی کے ایک اور افسانے "پاگل" کا یہ حصّہ دیکھیے:

"... چودھری صاحب [امجد حسین اور سنت رام سے ملتی جلتی صورتِ حال سے دوچار ہونے کے بعد] اب تک سامنے کی دیوار [وقت اور کائنات؟] پر نظریں گاڑے بیٹھے تھے۔ اس دیوار پر عجیب و غریب نقوش [نئی پرانی پیڑھیاں؟] بن اور بگڑ رہے تھے۔ سائے ایک دوسرے کے اندر سے گزر کر آپس میں گتھ گئے تھے...

اب سامنے دیوار پر بنتے بگڑتے سایوں سے آوازیں [ایقانِ ذات؟] آنے لگیں۔ جیسے شیشے کی کوئی چیز چھناکے سے ٹوٹتی ہے اور بار بار ٹوٹ رہی ہے اور کرچی کرچی ہوئی جا رہی ہے..."

["پاگل"— احمد ندیم قاسمی]

"آسیب"، "صرف ایک سگریٹ" اور "پاگل" میں اپنائے گئے موضوع کی ایک اور شکل۔ ان افسانہ نگاروں کے بعد کی نسل کے افسانہ نگار— شرون کمار ورما کے یہاں دیکھیے:

"اندر ٹوٹا ٹوٹا بکھرا بکھرا سا کھڑا ہوا، سیاہ ستون کا سہارا لے کر دور تک پھیلے ہوئے بارش کے گدلے پانی کو دیکھتا رہا۔
پانی میں تقریباً ڈوبی ہوئی موتیے کی جھاڑی اچانک آہستہ آہستہ ہلنے لگی۔ اسے غور سے دیکھتے ہوئے اندر کا چہرہ سفید ہو گیا۔ پتلیاں جیسے پتھرا گئیں جسم میں کپکپی سی ہونے لگی —— اچانک ایک موٹا سا مینڈک پانی میں سے اچھل کر سیڑھی پر آگیا اور اپنی بھدّی ابلی ہوئی آنکھوں سے اسے دیکھنے لگا —— وہ بے جان سا پھسلتا ہوا ستون کے ساتھ ہی برآمدے کے فرش پر بیٹھ گیا۔
مینڈک نے رُخ بدلا اور پانی میں غوطہ لگا گیا۔
یہ بچ نہیں سکتا اس سے کوئی نہیں بچ سکتا۔ وہ اسے کھا جائے گا۔ زندہ نگل جائے گا۔ وہ سب کو کھا جائے گا۔ اس شام بھی وہ ایک کو نگل گیا تھا۔ اس کا پیٹ درمیان سے پھولا ہوا تھا۔ اور وہ موتیے کی جھاڑی کے سائے میں سُست سا پڑا تھا —— بھدّا، لیکن لمبا اور خطرناک —— نوکر نے بتایا تھا کہ اس نے مینڈک کو نگل لیا ہے۔
موتیے کی جھاڑی پھر ہلی۔
"نہیں —— نہیں" وہ ایک دم چیخا . . ." ["دلدل" —— شرون کمار ورما]

"پانی"، "مینڈک" اور "سانپ" کو ذہن، جذبہ اور مخالف قوتوں کے علائم تصور کرلیں تو دلدل ذہنی ژولیدگی اور پراگندہ خیالی کا استعارہ بن جاتی ہے —— سانپ کی علامت کا محرک کہانی ہی میں موجود ہے اور وہ اِندر کا باپ ہے جو جذبات، یعنی زندگی کو اپنا تابعِ مہمل بنانا چاہتا ہے۔ اِندر گھر میں پاگل کہا جاتا ہے، 'آشوبِ آگہی ناواقفیت کی لغت میں دیوانگی ہے' اس کے دل میں خوف سما گیا ہے کہ وہ [سانپ] اُس [مینڈک] کو کھا جائے گا۔ مگر وہ اس خوف کو بے عملی کا وسیلہ نہیں بناتا، بلکہ حفاظتِ ذات کا مسئلہ یہیں سے شروع ہوتا ہے۔

"اُس [اِندر] کی نظریں خود بہ خود سامنے کی طرف اٹھ گئیں جہاں دیوار کے سہارے وہ لمبی سوٹی رکھی تھی جو اس نے بڑی تگ و دو کے بعد حاصل کی تھی۔ قریب ہی گھٹنوں تک اونچے ربر کے جوتے رکھے تھے۔ جو سانپ پکڑنے والے پہنتے ہیں۔ وہ اٹھا اور جا کر جوتے پہننے لگا۔ اس نے الماری سے دستانے نکال کر پہنے اور سوٹی لے کر باہر نکل گیا۔"

سوئی، ربر کے جوتے اور دستانے مقابل قوتوں سے تحفظ اور نبرد آزمائی کے ذرائع ہیں جن کو نئی پیڑھی استعمال کرنا چاہتی ہے۔ اندر گھر میں سانپ کو تلاش کرتا پھرتا ہے۔ جب باپ کا سامنا ہوتا ہے تو چلا کر کہتا ہے۔" وہ پھر آ رہا ہے" کہانی کے آخر میں اندر گھر سے فرار ہونا چاہتا ہے مگر پکڑا جاتا ہے ــــ اور پھر:

"ڈاکٹر آ رہا ہے، وہی گولیاں دے دو"

"نہیں۔نہیں"۔ اندر چیخا۔

"چپ رہو" باپ گرجا۔

ماں گیلے تولیے سے اس کا چہرہ صاف کر رہی تھی نوکر نے ایک پیالی پانی دیا ــــ بہن گولیاں لیے کھڑی تھی۔ گولیاں پانی میں حل کر دی گئیں۔

"ڈالو حلق میں"۔ باپ نے حکم دیا۔

کڑوا کسیلا مشروب اس کے حلق میں اترنے لگا۔ پھر اس کا جسم شل ہو گیا اور وہ گہرے، سرد اندھیرے پانیوں میں ڈوب گیا۔ جہاں سانپ شوک رہے تھے۔"

"کڑوا کسیلا مشروب" پہلی سطح پر اندر کو بے ہوش کرنے کی دوا ــــ مگر افسانے کی فضا میں اس کا مفہوم کچھ اس طرح متعین ہو سکتا ہے کہ نئی نسل کو زیرنگیں کرنے کے خواہش مند، اپنے وجود کو برقرار رکھنے کی خاطر اس کو گہری نیند سلا دینا چاہتے ہیں۔ مگر یہ ذہن شل ہو کر بھی گہرے سرد اندھیرے پانیوں میں ڈوب جاتا ہے اور وہاں بھی سانپ شوکتے ہیں۔" گہرے، سرد اندھیرے پانیوں" میں غوطہ لگائیے تو فرائڈ اور یونگ کے دریافت کردہ لاشعور کی حقیقت و اہمیت کی پوری داستان ان چند لفظوں میں سمٹی نظر آئے گی۔ یعنی رواجی خیالات و افکار سے ٹکر لینے والا نیا ذہن کسی سوچے سمجھے، شعوری، منصوبے کی بنا پر اس عمل میں مبتلا نہیں بلکہ یہ اس کے شعور اصل، یعنی لاشعور، کی رگ و پے میں رچا بسا ہے۔ وہ کڑوے کسیلے مشروب سے شل ہو جانے، شعور ختم ہو جانے، پر بھی اسی صبر آزما اور متقابل صورتِ حال سے دوچار رہتا ہے ــــ ظاہر میں ڈسنے والے، بزرگ، سانپ، اپنی تمام تر لجلجاہٹ، کراہیت اور سمیت کے ساتھ لاشعور میں بھی متقابل ہیں۔ حاصل جمع یہ کہ دلدل اوپر سے نیچے تک یکساں ہے، دھنساتی ہے اور دھنساتی رہے گی۔ جسم بیدار رہے یا شل ہو جائے، نئی پود کو سوئی، ربڑ کے جوتے اور دستانے استعمال کرنا ہی ہوں گے۔ کیونکہ ذہنی و جسمانی سطح پر نبرد آزمائی اس کا مقدر ہے۔

نئی اور پرانی نسل کی کش مکش اور حفاظتِ ذات کا یہ عمل، انسانوں کے ساتھ افسانوں کے کرداروں اور افسانہ نگاروں کے ساتھ اُس منزل پر پہنچتا ہے جہاں جدید افسانے کے خدوخال خالص تخلیقی استعاروں کی کائنات بن گئے ہیں، اور گذشتہ افسانوی کردار اپنے عہد کی حسیت اور اسی حسیت سے ہم آہنگ تخلیق کار کے ذہن کے ساتھ ـــــ ایک نئی تخلیقی تاریخ بن جاتے ہیں۔ یہ منزل وہ ہے جہاں ہم انور سجّاد کے افسانے "کونپل" کا مطالعہ کرتے ہیں اور زندگی کے نئے حقائق سے روشناس ہوتے ہیں ـــــ انور سجّاد کے استعاراتی انداز میں "کونپل" کے وسیلے سے اس قدیم کش مکش کی نئی شخصیت کو ملاحظہ کیجیے:

"دو سیاہ پوش اُسے میز کے پاس فرش پر پھر سے گرا دیتے ہیں۔ دو اور ساتھ مل کر اسے پوری طرح اپنے شکنجے میں جکڑ لیتے ہیں۔ انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھتا ہے۔ اپنے مضبوط ہاتھ کے انگوٹھے اور انگلیوں کو اس کے جبڑوں کے دونوں طرف جما کے پوری قوت سے دباتا ہے۔ وہ مدافعت کرتا ہے لیکن اسے منہ کھولنا ہی پڑتا ہے۔ پائپ والا ایک چھوٹا سا دہکتا ہوا انگارہ، پیڈ کی کلپ میں انگیٹھی سے اٹھا کر اس کے قریب آتا ہے، انگارہ اس کی آنکھوں کے قریب لاتا ہے۔ انگارے کی حدّت اور سرخی سے اس کی آنکھوں کو سکون پہنچتا ہے۔

"تم واقعی بہت بکواسی ہو!"

پائپ والا، انگارہ اس کے کھلے منہ کے راستے اس کی زبان پر رکھتا ہے۔ کونے میں گرم چادر کے نیچے ماں اور بیوی ایک دوسرے کو بھینچ لیتی ہیں۔ وہ سیاہ پوشوں کے شکنجے میں جکڑا، تڑپتا ہے، چیختا ہے ـــــ ماں، بیوی کانوں میں انگلیاں دے لیتی ہیں۔ پائپ والا اس کی زبان سے انگارہ اٹھا کر پھر رکھتا ہے، حتیٰ کہ منہ کے لعاب سے انگارہ بجھ جاتا ہے۔ پائپ والا کلپ سمیت انگارہ پرے پھینک کر بڑے اطمینان سے اٹھتا ہے۔ سوچتا ہے۔ اب یہ سدا کے لیے گونگا ہو گیا۔"

"عین اس وقت پورٹریٹ کی رسی کا ایک اور تاگا ٹوٹتا ہے۔ پورٹریٹ چند سوت اور کشش ثقل کی جانب سرکتی ہے۔ اب صرف ایک تاگا رہ گیا ہے جس کے سہارے پورٹریٹ کیل پر ٹنگی ہے۔ چھپکلی اگلا دایاں پاؤں اٹھاتے ماتھے کے تمغے، سنہری پٹکے پر اب جھپٹا ہی چاہتی ہے۔

وہ فرش پر لیٹا اپنے جسم کے تشنج پر قابو پاکر حواس مجتمع کرتا ہے۔ احتجاج میں پھڑکتی جلی زبان سے ان تمام لفظوں کا سیلاب امڈ آتا ہے جو آج دوپہر ہجوم کی آواز کے ساتھ ہم آہنگ ہوگئے تھے۔ درد، اذیت اور غصّے میں جلتی زبان سے لکنت میں ابھرتے الفاظ، پائپ والے اور دیگر سیاہ پوشوں کی سمجھ میں نہیں آتے۔
یہ سدا کے لیے گونگا ہوگیا! اپنی دانست میں ان بے معنی آوازوں کو سنتے ہوئے پائپ والے اور اس کے حواریوں کے ہونٹ مسکراہٹ میں پھیلتے قہقہوں میں پھٹ پڑتے ہیں۔
قہقہے، کونے سے ابھرتی ماں اور بیوی کی سسکیاں، اس کی جلتی ہوئی لکنتی زبان سے دیوانہ وار نکلتے لفظ، اور باہر کڑکتی بجلی، سرد، ژندناتی ہوا پر تیز بارش کا ننتاژ۔"
"تیز بارش میں کارپوریشن لیمپ پوسٹ کی روشنی سے بنے، اندھے شیشے کے پار دیکھتے ہوئے، بچے کو یک دم ترکیب سوجھتی ہے۔ وہ دروازے سے ہٹ کر جلدی سے مڑتا ہے۔ پل بھر کے لیے دوسرے بستر پر تنفس سے ابھرتی ڈوبتی رضائی کی قبر کو دیکھتا ہے۔ اپنی چارپائی کے پاس آکر جلدی سے جوتا پہنتا ہے۔ اپنی پوری قوت سے، اپنے بستر کا لحاف اٹھا کر اوڑھتا ہے۔ پلٹ کر تیز تیز قدم اٹھاتا کمرے سے باہر نکل جاتا ہے، صحن کے عین وسط میں پہنچ کر بیٹھ جاتا ہے۔ اور ننھی منی کونپل کو اپنے دامن میں لے لیتا ہے، جو منوں مٹی کو اپنی تیز کٹارسی نوک سے چیر کر ابھری ہے۔ اور درخت بننے پر جس کی شاخوں سے موہنے، مہکتے، سرخ سرخ پھول فانوسوں کی صورت جھولیں گے۔"

["کونپل" ــــ انور سجّاد]

اس اقتباس میں ہم تین مناظر سے متعارف ہوتے ہیں:

(۱) "دو سیاہ پوش اسے وہیں میز کے پاس"۔۔۔ سے "اب یہ سدا کے لیے گونگا ہوگیا" تک۔

(۲) "عین اس وقت"۔۔۔ سے "تیز بارش کا ننتاژ" تک۔

اور (۳) "تیز بارش میں کارپوریشن"۔۔۔ سے "جھولیں گے" تک۔

یہ مناظر ــــ نئی شخصیت اور سیاسی و معاشرتی قدامت کے مابین کش مکش کا پورٹریٹ ہیں۔ ان کا مفہوم اس جدّوجہد، احتجاج اور اذیتوں کا اشارہ ہے جو تمام دنیا میں نئی نسل کے حقائق

اور پرانے لوگوں کے عقائد و اقدار کی کش مکش کے طور پر اس عرصے میں سامنے آیا ہے۔ نئی شخصیت، نئی احتجاجی آواز ہے، جسے دبانے کے لیے قدیم اور فرسودہ عقائد کے دلّال [ڈاکٹر، نوکر، بہن، اور سیاہ پوش وانچارج وغیرہ] کچھ مدافعتی ذرائع استعمال کرتے ہیں۔ وہ گولیاں اور انگارہ استعمال کر کے سمجھتے ہیں کہ جسم شل ہوگیا ہے اور اب یہ سدا کے لیے گونگا ہوگیا ہے مگر سنہرے پتنگے دبے قدموں بڑھتی ہوئی چھپکلی کا نشانہ بنتے ہیں، رسّی ٹوٹ کر پورٹریٹ گرتا ہے اور جلی ہوئی لکنت بھری زبان کی جگہ لینے کے لیے استبداد کی منوں مٹی کو اپنی تیز کٹاری سی نوک سے چیر کر ننھی منی کونپل ابھرنے لگتی ہے تو نیا ذہن اس کو اپنے دامن کی حفاظت میں لے لیتا ہے ــــ جسم شل ہو جاتا ہے تو شوکتے ہوتے سانپوں پر گہرے، سرد، اندھیرے پانیوں میں بھی سوٹی، ربڑ کے جوتے اور دستانے آزمائے جاتے ہیں۔

نیا ذہن اپنے اردگرد حصار قائم کرنے والے بے ہنگم رواجی افکار ہی سے شعوری و لاشعوری سطح پر نبرد آزما نہیں بلکہ، چند اِنے گنے افراد یا با اقتدار ٹولوں کے علاوہ، اس کا ٹکراؤ اپنے اطراف میں پھیلی ہوئی سیلاب نما زندگی سے بھی ہے۔ وہ زندگی جو اس کی ہے اور جس کی بنا پر ہی وہ خود موجودگی کا دعوے دار ہے مگر بے ربط ذہنوں اور رویّوں کے پرزور تھپیڑوں کی زد پر بھی زندہ رہنے اور اس کرب انگیز صورتِ حال کو بھوگنے پر مجبور ہے۔ جب اس نیم شعوری و نیم لاشعوری تعلق کا سلسلہ لامتناہی ہوتا ہے تو تسلسل کے اس جھولے میں یہ شناخت معدوم ہو جاتی ہے کہ کون سی پینگ شعوری ہے اور کون سی لاشعوری۔ مگر جب نیا ذہن بے ربط و بے ہنگم رویّوں اور افکار کی زد پر آ ہی گیا ہے تو اس کو اتنا حق تو پہنچتا ہی ہے کہ وہ اپنی ذہنی بے زاری اور قلبی اکتاہٹ کے گرد الفاظ کے دائرے کھینچ سکے تاکہ اس جبریہ تعلق سے اس کی اجتماعی وابستگی اور انفرادی انحراف کی سند رہے اور وقتِ ضرورت کام بھی آئے۔

فی الحال دو اسناد :

(۱) "ہم سفر"

اور (۲) "آنکھیں اور پاؤں"

"ہم سفر" کا "وہ" :

"دور سے دیکھا کہ بس کھڑی ہے قریب پہنچا تو کنڈیکٹر دروازہ بند کر کے سیٹی بجا چکا تھا۔ اندھا دھند چلتی بس کا دروازہ کھولا اور اچک کر فٹ بورڈ پہ لٹک گیا۔

پھر بڑی جد وجہد سے راستہ پیدا کر کے اندر پہنچا۔ اگلے اسٹاپ پر ایک مسافر اترا تو جھٹ اس کی نشست سنبھال لی۔ اور اب پتہ چلا کہ کچھ عجلت اور کچھ اندھیرے کی وجہ سے بس کا نمبر نہ دیکھ سکا اور غلط بس میں سوار ہو گیا۔ کچھ دیر بعد اس نے سوچا کہ اگلے اسٹاپ پر اتر جاؤں گا مگر اگلا اسٹاپ آنے پر کش مکش میں گرفتار ہو گیا کہ اترے یا نہ اترے۔ اسے یہ خیال آ رہا تھا کہ یہ تو سڑک ہی دوسری ہے۔ یہاں سے اسے اپنے روٹ والی بس کہاں ملے گی۔ ایک بار پھر وہ اٹھنے کو ہلا تھا کہ بس چل پڑی۔ وہ اٹھتے اٹھتے بیٹھ گیا۔ ایک شخص کو اترتے دیکھ کر اس نے سوچا کہ اسے بھی اتر جانا چاہیے کہ وہ غلط بس میں سوار ہو گیا۔ مگر بس چل پڑی تھی اور دروازے پر آدمی پر آدمی گر رہا تھا اور اس کی نشست کے برابر آدمیوں کی ایک دیوار کھڑی تھی۔ وہ آدمیوں کی بھیڑ سے اتنا متنفر تھا کہ اس کا بس چلتا تو ابھی دروازہ کھول کر چھلانگ لگا دیتا۔ اسے یاد آیا کہ اس نے ماڈل ٹاؤن کا ٹکٹ خریدا ہے۔ یعنی میں ماڈل ٹاؤن جا رہا ہوں! مگر کیوں؟ اسے ماڈل ٹاؤن جانے والا وہ لڑکا یاد آیا جو ماڈل ٹاؤن آنے سے پہلے اتر گیا۔ اور وہ جو اپنے اسٹاپ سے آگے نکل گیا اور وہ جو خود غلط بس میں سوار ہو گیا اور جسے بس میں پاؤں ٹکانے کی جگہ نہ مل سکی، جو بس میں چڑھا اور اتر گیا۔ بس رفتہ رفتہ خالی ہو گئی تو چہروں کا ایک ہجوم اس کے تصور میں منڈلانے لگا۔ اسے اپنی بے ڈھب طبیعت پر ہنسی آئی کہ بس بھری ہو تو دم الٹتا ہے اور خالی ہو تو خفقان ہوتا ہے۔ مگر اب میں کہاں جا رہا ہوں؟"

[دالخ، "ہم سفر" ——— انتظار حسین]

ہم سفر کی یہ بے سمتی، اپنی شناخت اور تلاش کا استعارہ ہے۔ انتظار حسین نے اس بے سمتی میں ——— گزرتے ہوئے بس اسٹاپ کو اور اسٹاپ سے پہلے یا بعد میں اترنے والے "ہم سفروں" کو آج کے ذہنی خلفشار اور انتشار کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔

"ہم سفر" میں آج کے انسان کی جس خاموش تشویش کو پیش کیا گیا ہے اُسے 'احساس و خیال' کی شوریدگی کے ساتھ بلراج کومل نے "آنکھیں اور پاؤں" میں اس طرح تخلیق کیا ہے:

"ستیپار تھی سڑک کی پٹڑی پر کھڑا ایک گزرتے ہوئے جلوس کو دیکھ رہا تھا جب تقریباً آدھا جلوس اس کے سامنے سے گزر گیا تو اچانک کہیں سے ایک ٹرک نمودار ہوا۔

خوف زدہ ہو کر ہجوم کا کچھ حصّہ دب جانے کی وجہ سے دوسری طرف سے ایک قوس کی شکل میں پھیل گیا۔ یہ قوس اس مقام پر پہنچ گئی جہاں ستیارتھی کھڑا تھا۔ چنانچہ ستیارتھی غیرارادی طور پر جلوس کا حصّہ بن گیا۔ چند قدم چلنے کے بعد اسے خیال آیا کہ وہ تو گھر سے ایک ضروری کام کے لیے نکلا تھا۔ یہ خیال آتے ہی اس نے گردن گھما کر سڑک کے اُس حصّے پر نگاہ کی جو اُس کی پشت پر تھا۔ لوگوں کا ہجوم اس قدر زیادہ تھا اور اس قدر دور تک پھیلا ہوا تھا کہ اس کی ہمت نہیں ہوئی کہ وہ اپنی سمت بدل سکے۔ کچھ دیر بعد اس نے کوشش کر کے کہنیوں کے دباؤ سے تھوڑی سی راہ بنائی اور ایک بار پھر پٹری پر آکر جلوس کا نظارہ کرنے لگا۔ اس نے ایک شخص سے جلوس کا مقصد دریافت کیا تو جواب ملا "مجھے خود معلوم نہیں ہے۔ جلوس جلوس ہے۔ مقصد؟ عجیب سوال ہے؟" ستیارتھی مقصد معلوم کرنے کے لیے پھر جلوس میں شامل ہو گیا۔ جلوس کا مقصد ستیارتھی کو معلوم ہو گیا۔ لیکن وہ اس علم کے باوجود جلوس کے شور وغل اور بہاؤ میں جذب ہونے لگا۔ اس کا حصّہ بننے لگا۔ اس کے قریب ہجوم کی ایک ٹکڑی نے نعرہ زنی شروع کر دی تو وہی ستیارتھی جو چند لمحے پہلے جلوس کی غرض و غایت جاننے کے لیے بے چین تھا اور غرض و غایت سے متاثر نہیں ہوا تھا کسی انجانے جذبے کے تحت نعرے لگانے والوں میں شامل ہو گیا۔ ایک نعرہ لگانے کے بعد اس نے دوسرا لگایا اور پھر تیسرا۔ اس نے محسوس کیا کہ وہ یکایک بہت سی پابندیوں سے آزاد ہو گیا ہے۔ اس کی رگ وپے میں خون کی گردش تیز ہو گئی ہے اور وہ گرمی، بدبو اور سانسوں کے تعفن کے باوجود جلوس کی حرکات سے لطف اندوز ہو رہا ہے اس کا جسم، اس کا ذہن اور اس کی حرکات جلوس کے ساتھ وابستہ ہیں اس کے تابع ہیں۔ یہ عمل ستیارتھی کے سوچنے اور سمجھنے اور اپنا فیصلہ کرنے کے باوجود ہوا۔ اس نے ایک بار پھر جلوس سے نکلنے کی کوشش کی لیکن اس کے چاروں طرف سیلاب کی بے پناہ قوت تھی۔ وہ بے دست و پا اس بے پناہ قوت کی زد میں تھا۔ اب نہ تو واپس جانا ممکن تھا اور نہ ہی جلوس سے الگ ہونا۔" [دائرے، "آنکھیں اور پاؤں" ـــــ بلراج کومل]

اگر بس اور جلوس کو بیسویں صدی کی پُرہجوم زندگی کے اشارے مانتے ہوئے "وہ" اور

ستیارتھی کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھیں تو انسان کے انفرادی جذبوں پر اثر انداز ہونے والی پُر ہجوم زندگی اور اس میں پھنسے ہوتے نئے ذہن کی خواہشوں اور مجبوریوں سے آگہی نصیب ہوتی ہے۔ نیا ذہن اس سیلاب میں بہنے کی وجوہات سے واقف ہو کر ان کی بنیادوں اور محرکات پر غور و فکر کرنا چاہتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ہر شخص انفرادی طور پر اس ہجوم میں گرفتار ہونے کے لیے تیار نہیں مگر ان گنت لوگ ایسے ہیں جو اس بہاؤ میں بہنے پر مطمئن، خاموش اور بے حس ہیں۔ اور کچھ تو اس بے حسی پر نازاں بھی ہیں۔ کتنے ہی ایسے ہیں جو اس زندگی کے تار و پود سے واقف ہوئے بغیر ہی اس کے تھپیڑوں میں بہے چلے جا رہے ہیں۔ یعنی کچھ لوگوں کا تجسّس اور کچھ کی معصومیت نا نادانی ہی زندگی کی اساس ہے۔

نیا ذہن، بہ شکلِ افسانہ، اپنی واقفیت اور آگہی کا اساسہ لیے مختلف زاویہ ہائے فکر کے مقابل اپنے رجحان اور حسّیت کے مطابق خالصتاً اپنا راستہ تلاش کرنے کے لیے نکلا ہے۔ دورانِ تلاش زندگی کے نت نئے اور انوکھے تجربات کا عرفان حاصل کرنے کے لیے یہ کبھی زندگی کے بہاؤ میں شامل ہوتا ہے کبھی ایک کنارے ہو کر، یعنی مختلف زاویوں سے، اس کی ایک ایک لہر ایک ایک اتار چڑھاؤ کا مشاہدہ کرتا اور مشاہدے کو احساس سے گزار کر ایسے تعینات تک رسائی حاصل کرنے کی جدّ و جہد کر رہا ہے کہ جو انسانی اور افسانوی ہیئت پا کر، خود کو مجہول نظریاتی و منطقی افسانہ کی مسموم فضا سے آزاد کرتے ہوئے ابد الآباد کے لیے انسانی تجربے کا اٹوٹ انگ قرار پائیں۔

زندگی کے خارجی مظاہر کی معرفت انسان کے ذہنی تاثرات تک رسائی پانے کے علاوہ نئے افسانے نے فرد کے داخلی واقعات و احساسات کو انتہائی مختلف فکری سطح پر محسوس کیا ہے۔ نئے افسانے کا سفر ”فطری انسان“ کی تلاش سے مختص ہے۔ نئے افسانے اور افسانہ نگار کے نزدیک زندگی ایک کلّی حیثیت رکھتی ہے۔ اس نے زندگی اور سچویشن کو دو مختلف خانوں میں تقسیم نہیں کیا ہے۔ اسی بنا پر نیا افسانہ انسان کی تبدیل ہوتی ہوئی زندگی سے پوری طرح باخبر ہے۔ واقعات کے طربیہ، المیہ یا طنزیہ جذباتی رویّوں میں سے کسی ایک کی پیش کش اس کا شیوہ نہیں۔ بلکہ نئے افسانے میں پیش کیے جانے والے خارجی واقعات ایک جگہ انسان کی داخلی شکست و فتح کو پیش کرتے ہیں تو دوسری جگہ داخلی حادثات کا تعلق خارجی واقعات سے بھی ہو سکتا ہے۔ اور یہی رویّہ نئے افسانے کو انسان کے ذہنی تجربے اور نفسیات پر مکمل اور

ناقابلِ یقین گرفت عطا کرتا ہے اور داخل و خارج کی یہی آویزش جامد اور واقعے کے واحد تاثر کو تحلیل کرتی ہوئی ان گنت تاثرات کی راہ ہموار کرتی ہے۔ وحدتِ تاثر کا افسانہ حد سے حد یہ تیر مارتا ہے کہ ذہن پر افسانے کے تمام سلسلے واضح ہوتے چلے جائیں اور مصنّف کے ہاتھوں اندھیرے میں چوری چھپے تعمیر کی گئی افسانوی عمارت یکایک روشن ہو جائے۔ اس طرح 'وحدتِ تاثر کی حدود زیادہ تر افسانے تک ہی محدود ہو کر رہ جاتی ہیں، مگر نیا افسانہ اس آویزش سے نہ صرف تاثر کے لامتناہی امکانات روشن کرتا ہے بلکہ زندگی کے تئیں غور و فکر کی بے شمار راہیں بھی ہموار کرتا ہے۔

خارجی مظاہر و معروضات کے درمیان شعوری اور لاشعوری روابط اور ہم آہنگی کے کچھ اور افسانوی شواہد :

"خانے اور تہہ خانے" [غیاث احمد گدی] کی کلا، کمرہ بند کر کے سگریٹ پیتے ہوئے سوچتی ہے کہ :

"سگریٹ پینا کوئی بُری بات نہیں پھر یہ چوری کا احساس کیوں اسے گھیرے ہوئے ہے۔ اتنی احتیاط۔
اتنی ہوش مندی . . . !
کچھ آزادی بھی تو ہو، کچھ بے احتیاطی، کچھ ایسی زندگی گزرے کہ ہر لمحہ جو اسے اپنے وجود کے گرد زنجیر سی پڑی محسوس ہوتی ہے، وہ نہ ہو۔ یہ احساس نہ ہو کہ اس کے سگریٹ پینے پر یا اکیلے میں اپنے بدن کے سارے کپڑے اتار پھینکنے پر کوئی اس کو ٹوک بھی سکتا ہے۔ باز پرس بھی کر سکتا ہے۔"

ایک سوچ، ایک جذبہ، یعنی ذہنی واقعہ، مگر پھر ایک خارجی منظر :

". . . اُس [کلا] نے دیکھا کہ سامنے سے آتی ہوئی ایک وکٹوریہ گری پڑی ہے اور لوگ چلّا رہے ہیں۔ اس نے دیکھا وکٹوریہ میں جُتی ہوئی گھوڑی منہ کے بل زمین پر پڑی ہوئی ہے اور چمڑے کی بیلٹ بہت مضبوط ہیں۔" [خانے اور تہہ خانے]

داخل، خارج ایک ہوئے تو مماثلتوں نے نہ صرف ایک دوسرے کو اجاگر کیا بلکہ احساس کی شدّت بھی فزوں تر ہو گئی۔ اور صرف دو پیراگراف ہی کا تاثر افسانے کی وضاحت کو پسِ پشت ڈال کر غور و فکر کی راہ ہموار کرتا ہے۔ اس طرح "احتیاط"، "ہوش مندی" اور "بے احتیاطی"

وغیرہ پر قطار در قطار استفہامیہ نشانات قائم ہوتے جاتے ہیں۔ یعنی نت نئے سوالات میسر آنا ہی زندگی ہے کیونکہ سوچ کا راستہ سوالات سے گزر کر ہی آگے بڑھتا ہے ـــــ یہ سوالات گذشتگاں کے اطلاعاتی بیان کی بجائے وقوعی حالت میں بھی سامنے آتے ہیں ـــــ مثال میں دیکھیے افسانہ "پہلی موت" [ضمیر الدین احمد]

عِنتوا کے ہاتھوں پٹتے ہوئے موہن کو بچانے کے لیے، اُس نے عِنتوا کے سر پر اینٹ دے ماری۔ فضیحتہ ہوا۔ ماں کو مرہم پٹی کے نام پر پانچ روپے تاوان دینا پڑا۔ باپ گھر آیا تو ماں نے شکایت کی۔ باپ نے سوچا اور کہا "وہ اگر رسید کر دیتا دو جھانپڑ تو عزت خاک میں مل جاتی کہ نئیں . . ." بگڑ جانے کے خطرے کے پیشِ نظر ایک وقت کا کھانا بند ہوا اور مرغا بنا دیا گیا اور پھر

"چراغ جل گئے۔ سب سوائے نانی کے کھانا کھا چکے۔ باپ اور ماں اپنے کمرے میں چلے گئے۔ اور وہ مرغا بنا رہا۔ اس کے ہاتھ دکھنے لگے۔ اس کی کمر دکھنے لگی۔ اس کے کان جلنے لگے۔ اس کا چہرہ سُرخ ہو گیا اور اس کی ٹانگیں کانپنے لگیں۔ وہ رویا نہیں۔ سزا نے اُس شے کو جو اُس کے اندر کہیں چھپی ہوئی تھی اور جو کبھی کبھار پگھل کر اس کی آنکھوں کے راستے بہا کرتی تھی سخت کر دیا تھا۔ دو ایک بار اسے یہ خیال آیا کہ چپکے سے باورچی خانے میں سے کچھ نکال کر کھا لے۔ خالی روٹی ہی سہی اور پھر مرغا بن جائے مگر اس نے اس خیال کو زیادہ دیر اپنے ذہن میں نہیں ٹھہرنے دیا۔ کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھنچ گئی تھی جو اس فعل کو برداشت کرنے کے لیے تیار نہ تھی۔ کوئی چیز جو اس سے کہہ رہی تھی کہ میرے ساتھ ناانصافی ہو رہی ہے۔ تجھ پر ظلم ہو رہا ہے۔ تو اس ظلم، اس ناانصافی کا مقابلہ چاہے کسی طرح کر چوری کر کے نہ کر ـــــ ہاں چوری! بھیا جو آرام سے بستر میں گھسا کتاب پڑھ رہا ہے کیا کہے گا! اور نانی کیا کہے گی جو نہ جانے کیوں چپ ہیں۔ جو نہ جانے کیوں لیٹتی نہیں۔ جو بیٹھی ہوئی نہ جانے کیا سوچ رہی ہیں!

لیکن اس کے جسم میں ایک اور شے بھی تھی جو پہلے تو آہستہ آہستہ اس کے معدے کو کھرچ رہی تھی اور اب گویا نکیلے چاقوؤں سے اس میں ہزاروں نہیں لاکھوں چھید کر رہی تھی اور آہستہ آہستہ اس کے اندر کی دنیا کی دیگر تمام اشیا پر حاوی ہو گئی اور اس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے۔

پھر نانی بستر سے اٹھیں اور اس کے پاس آئیں۔ انھوں نے پہلے اس کے سر پر ہاتھ پھیرا اور پھر اسے مرغے سے انسان بنا دیا۔ اور جب یہ انسان اکڑی ٹانگوں پر کھڑا ہوتے ہوئے لڑکھڑایا تو انھوں نے اسے سہارا دے کر اپنی ٹانگوں سے لگا لیا۔

"بہت بھوک لگ رہی ہے نانی۔" اس نے سسکی کو دبانے کی کوشش کرتے ہوئے کہا۔

"مجھے معلوم ہے میرے لال۔" انھوں نے اس کے سر پر دوبارہ ہاتھ پھیرتے ہوئے کہا۔ "جاؤ۔ جاکر ابا سے معافی مانگ لو۔ وہ ضرور معاف کر دیں گے۔"

مافی! اُس کے حلق میں جیسے ایک گولا پھنس گیا۔ کا ہے کی مافی! نانی تم بھی!

اور نانی نے گویا اس کے بے آواز احتجاج کو سمجھ لیا۔ "ورنہ کھانا نہیں ملے گا اور مرغا الگ بننا پڑے گا۔" کئی ہزار لمحات میں تنگ آنگن کو پار کر کے جب وہ اس سے بھی تنگ کمرے کے اس دروازے پر پہنچا جو اکثر بھڑا رہا کرتا تھا۔ اندر سے حقے کی گڑگڑاہٹ کی آواز آئی۔ کئی ہزار لمحات تک وہ بلا وجہ اس گڑگڑاہٹ پر کان لگائے رہا اور اپنے آنسوؤں پر بہ دقت تمام قابو پا کر اس نے بھڑے ہوئے دروازے سے منھ لگا کر کہا۔ "ابا معاف کر دیجیے اب ایسی غلطی نہیں کروں گا۔ ابھی آخری لفظ اس کے کانوں میں گونج رہا تھا کہ اس کے اندر وہ شے جو کمان کی طرح کھنچی ہوئی تھی چٹاخ سے ٹوٹ گئی اور آنسوؤں اور سسکیوں کا ایک بڑا سیلاب اسے ایک حقیر تنکے کی طرح بہا لے گیا۔"

آج کی زندگی کے سوالات سے دوچار ہونے والا یہ نیا افسانہ وحدتِ تاثر سے آلودہ نہیں بلکہ بچے میں کمان کی طرح کھنچی ہوئی چٹاخ سے ٹوٹنے والی شے کے بارے میں غور و فکر کو مہمیز کرتا ہے۔ خیال کو ایڑ لگی اور پہلی زقند میں "بگڑنے کا خطرہ" زیرِ پا آیا جو شاید بچے کے رواجی طور طریقوں کے مقابل اپنی خواہش کے زیرِ اثر عمل کی بنا پر پیش آیا ہے۔ خطرہ بچے کے بگڑنے کا نہیں بلکہ قدیم سے متعلق اس اخلاقیات کا ہے جو فطری جذبوں کو پامال کرنے کی غرض سے لاگو کی گئی ہیں۔ بچے کے رسید ہو سکنے والے دو جھانپڑوں کا نشانہ بچے کا گال نہیں بلکہ وہ حدود ہیں جو آدمی اور آدمی کے درمیان سماجی طور پر قائم کر دی گئی ہیں۔ خطرہ، بگڑنے سے ٹوٹنے کی طرف منتقل ہوا۔ سرزنش کی گئی تا کہ کل کلاں کو بچہ وہاں نہ جا ملے جہاں سے قدیم آنکھیں

چراتا ہے۔ قدیم ہی کی ایک شکل، نانی، پیٹ کی ضرورتوں کی باگ ڈور اپنے جیسوں کے ہاتھ ہونے کا ایڈوانٹیج حاصل کرتے ہوئے "نانی" پر مجبور کرتی ہے۔ ظاہر میں بے پناہ محبت وشفقت سے سر پر پھرنے والا ہاتھ اور لڑکھڑاتی [؟] ہوئی ٹانگوں کو اپنا سہارا دینے والی ٹانگیں شعوری و لاشعوری طور پر اُسے اُن بندشوں میں دھکیلتی ہیں جو اس کے لیے غیر فطری ہیں اور لامحدود سے محدود میں گرفتار کرتی ہیں۔ سختی اور نرمی کا وقتاً فوقتاً استعمال اپنی سمت میں لانے کے ذرائع سے زیادہ اور کچھ نہیں۔ بچّے کی تربیت دراصل اپنے تصورات کی پرورش ہے جو رفتہ رفتہ پہلی، دوسری، تیسری، ان گنت، اموات کے بعد اپنے چنگل مضبوط کرتے ہوئے رگ و پے میں سرایت کرتے چلے جاتے ہیں۔

اس مرحلے پر ہم ان سوالات سے دوچار ہوتے ہیں: یہ سلسلہ کبھی ختم بھی ہوگا؟ ہوگا تو کیسے؟ کون کرے گا؟ کب؟ پیٹ کی ضروریات اس درجہ مجبور کن؟ اس مجبوری کا حل، کیسے؟ حل کہاں ہے؟ ڈھونڈا جا چکا ہے یا ڈھونڈنا ہوگا؟ اگر مل گیا اور لاگو بھی کر دیا گیا تو اطلاقِ مطلق کب تک ہو سکے گا؟ اس دوران کچلے جانے والے جذبوں اور ولولوں کا ازالہ کیسے ہو؟ اطلاق سے تکمیل تک کے وقفے میں جدید و قدیم سے مرکّب، کھچڑی، ذہن کا حشر؟ وغیرہ وغیرہ۔

یہ صورتِ حال، نئے افسانے کی وقوعی حیثیت کو واضح کرتی ہے اور نیا افسانہ اپنے استعاروں کے ساتھ ہمیں عمل اور ردِّعمل کی ایک نئی دنیا سے روشناس کراتا ہے۔ وہ دنیا جہاں واقعات ہیں لیکن استعاروں کی آغوش سے لامتناہی مفہوم کی کائنات بن کر نمودار ہوتے ہیں اور خود اپنی تاریخ اپنی سوانح اور اپنی شخصیت بنتے ہیں۔

واقعہ پیش آیا تو افسانہ نگار نے افسانہ لکھا، یا افسانہ نگار کے ذہن نے خیال کو جنم دیا اور اس نے اس کے گرد واقعہ تعمیر کیا۔ یہ افسانہ نگار جانے یا اُس کا خدا، ہمیں اس سے غرض بھی نہیں۔ افسانہ بھی اس بارے میں کوئی نشان دہی نہیں کرتا بلکہ خیال، احساس، جذبہ، تخیّل اور واقعے کو اس طرح گڈمڈ کرتا ہے کہ سب کچھ ایک ہو جاتا ہے۔ اور واقعے سے خیال، خیال سے معنویت، واقعے سے معنویت، معنویت سے تفکر، تفکر سے ردّ و قبول، ردّ و قبول سے ذہنی تحرک اور پھر سوال در سوال در سوال . . . اور یہ بھی کوئی کلیہ نہیں کہ سوال ہی پیدا ہوں، ہو سکتا ہے کہ افسانہ ذہن میں خوشی، غم، خوف اور انتشار وغیرہ میں سے کوئی ایک کیفیت

یا مشترکہ کیفیات پیدا کر دے۔ غرض کہ کچھ بھی ہو سکتا ہے، طے شدہ کچھ بھی نہیں، جو کچھ ہو گا افسانے کے ماحول کی دین ہو گا۔ ضروری نہیں کہ ستیارتھی کا جلوس میں پھنس جانا، بچے کا معافی مانگنے پر رو دینا اور غلط بس میں سفر کرنے کا مطلب وہی ہو جو میں نے بیان کیا ہے۔ کچھ اور بھی ہو سکتا ہے۔ دراصل معاملہ اُس ذہن کا ہے جو افسانے سے گذرتا ہے۔ یعنی، نیا افسانہ باشعور اور ماہر قاری کی ہم قدمی کو خوش آمدید کہنے کے بعد ہی استعارے میں پوشیدہ مفاہیم کی دولت لٹاتا اور ساتھ چلنے والے قاری کو سیراب کرتا ہے۔

خود کو نئی اور پرانی نسل کے درمیان سینڈوچ سمجھنے والے ایک افسانہ نگار نے کہا تھا۔ "مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ ہماری کہانی کہیں کھو گئی ہے۔" ہو سکتا ہے اُن کی کہانی کھو گئی ہو مگر نیا افسانہ کھوئے ہوئے انسان اور ایک ماورائے ادراک حقیقت کی تلاش کرنا چاہتا ہے۔ انسان جو اپنے وجود کا راز جاننا چاہتا ہے، وہ تجسّس کے زیرِ اثر کبھی تاریخ و عمرانیات کی معرفت گزرے ہوئے وقت کے چہرے میں خود کو تلاش کرتا ہے تو کبھی اپنے مشاہدے اور تجربے کی مدد سے حال کی تہوں کو ٹٹولتا ہے اور کبھی تخیّل کے شہ پروں پر سوار مستقبل میں اپنی واقفیت اور سراغ کے امکانات تلاش کرتا ہے۔ مگر کیوں کہ تجسّس کی بنیادیں موجودگی میں پیوست ہیں۔ اس لیے تلاش کا بنیادی محور حال کا صیغہ قرار پاتا ہے یعنی تلاش و تجسّس کی سلسلہ در سلسلہ زنجیر گذشتہ اور آئندہ کو حال سے وابستہ کرتی ہے۔ نتیجتاً ہر، گذشتہ و آئندہ، لمحہ حال کا لمحہ ہے۔ مراد یہ ہے کہ نئے افسانے میں وقت ایک غیر منقسم کل کی صورت میں موجود ہے۔ اس کے نزدیک نہ حال ماضی کی ضد ہے اور نہ مستقبل حال کی۔ نتیجتاً اضداد پہچان کا پیمانہ نہیں رہی ہیں بلکہ موجود، غیر موجود، حاضر، غائب، روشنی، تاریکی، گناہ، ثواب، مفاہمت، بغاوت، وحدت اور ثنویت، اپنی اپنی کلّی وجداگانہ حیثیت میں ظاہر ہو رہی ہیں۔ وحدت اور ثنویت، موضوع اور معروض —— وقت اور کائنات کے یہ تصادمات، جو انفرادی بھی ہیں اور غیر انفرادی بھی —— اپنے استعاروں میں آج کی تہذیبی کش مکش کا رزمیہ بیان کرتے ہیں۔ صنعتی دور نے جنگل یعنی فطرت، سے وابستہ انسان کو کلیتاً مسترد کرتے ہوئے یہ پہلو بھی نظر انداز کیا ہے کہ انسان کا فطرت سے براہِ راست تعلق تو ختم ہو گیا مگر ذہنی وجذباتی سطح پر فطرت اور جنگل سے اس کی وابستگی ہنوز ایک نفسیاتی سچائی ہے۔

جنگل کے معاشرے میں پیدا ہونے والی انسان کی معصومیت، مختلف فلسفوں اور

تہذیبوں کے نام پر صادر کی گئی دفعات کے ملغوبے میں اس طرح دفن ہو گئی ہے کہ اس کی تلاش ایورسٹ کو انگلی پر نچانے کے مترادف معلوم ہوتی ہے۔ "جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں" [سریندر پرکاش] کا داستانی ماحول اسی معصوم اور ابتدائی زندگی کی ذہنی بازیافت ہے۔

واضح رہے کہ تجزیے کے لیے سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے افسانوں کے انتخاب میں یہ خیال رکھا گیا ہے کہ اُن افسانوں ——— یعنی "وہ" "اور" دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" ——— کی تکرار نہ ہونے پائے جن کا نہایت پُرمغز اور اہم تجزیہ پروفیسر گوپی چند نارنگ اپنے مضمون "اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ : چند مثالیں" (مطبوعہ شب خون ۱۹۶۸ء) میں کر چکے ہیں۔

"... قبرستان کی چہار دیواری تعمیر نہیں ہوئی تھی اور انگور کی بیلوں میں پھدکنے والی چڑیوں کو غلیل سے مار گرانے کا حکم نہیں ہوا تھا۔ سب آزاد تھے، شہتوت کے پتوں پر پلنے والے ریشم کے کیڑے تک ——— مرد اپنے لمبے ناخونوں سے قبر کھودتے اور عورتیں اپنے بالوں سے زمین سے مٹی ہٹاتی تھیں۔"

زمینی حد بندیوں کا سلسلہ انسان کی خود پر عائد کردہ پابندیوں اور بندشوں سے وجود میں آیا ہے۔ زمین اور اس کے تحائف پر تشدد آمیز استحقاق کی ابتدا جنگل کی تہذیب سے نہیں، بلکہ ہمارے عہد سے ہوتی ہے۔ انسان کی دھرتی سے قربت، دھرتی کو "ماں" کہنے کا تصور، انسان اور جنگل کی اُس ابتدائی قربت کا اشاریہ ہے جو اس نے اپنے خالصتاً فطری مد میں محسوس کی تھی۔ جب فطرت کے صرف دو ہی مظاہر ایک دوسرے کا سہارا تھے مگر اب جب کہ دونوں ایک دوسرے سے اور خود اپنے اجزاء سے بھی الگ ہو چکے ہیں، علیحدگی صرف قدیم روابط کی شکستگی ہی نہیں بلکہ آپسی تصادمات کا بھی علامیہ ہے کیونکہ اب تو انگور کی بیلوں میں پھدکنے والی چڑیوں کو غلیل سے مار گرانے کے حکم کے ساتھ ساتھ بیلوں کو آہنی جالیوں میں محبوس بھی کر دیا گیا ہے۔ تہذیبوں کی تیز دھار نے ان لمبے ناخنوں اور لمبے بالوں کو تراش دیا ہے جو قبروں کے لیے کھودی جانے والی زمین میں بھی آہستگی سے داخل ہوتے اور مقدس مٹی کو ہٹانے کے لیے زمیں بوس ہوتے تھے۔ انسان کی زمینی قربتیں ختم ہوئیں یعنی بال اور ناخون تراشنے سے دو اثرات مرتب ہوئے: اولاً نئی تہذیب کی قبولیت، ثانیاً زمین سے پرستش کی حد تک والہانہ لگاؤ ——— اثرِ ثانی، اوّل کا تابع ہے کیونکہ فطرت سے انسانی قربت کی

گہرائی کا اندازہ بھی اسی طریق پر ہو سکتا ہے۔

انسان دورِ قدیم ہی سے، بیک وقت، فطرت کا ساحر اور مسحور رہا ہے مگر اس کی تسخیر کا مقصد تردید نہیں بلکہ قبول شدہ عناصر میں جدید معنویت کی تلاش ہے، تلاش دل و جان سے قبول کئے گئے عناصر کو بھی ایک مرحلے پر تردید کا نشانہ بنانے پر مجبور کر دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک وقت میں تسخیر شدہ ظواہر کا احساسِ فتح وقتی طور پر گذشتہ ظواہر سے بے تعلق سا کر دیتا ہے۔ مگر جب اس احساس کا سحر ختم ہوتا ہے۔ تو خیال آتا ہے کہ ہم نہ صرف رد کردہ اشیاء ہی سے وابستہ ہیں بلکہ آخری تسخیر کو بھی رد کرنے کے لیے کمر بستہ ہیں۔ یعنی ایک موقعے پر کی جانے والی کلی تردید دوسرے ہی لمحے اپنی اہمیت منوانے کے لیے ہمارے روبرو آن موجود ہوتی ہے۔ فطرت کے ان گنت پہلوؤں سے متصادم ہو کر فتح حاصل کرنے کے بعد ہم اس پندار کا بھی شکار ہوتے ہیں کہ انسان ہی، بہ نسبت فطرت، سب کچھ ہے مگر انسانی فہم و ذکار کی حدِ تصور سے بھی آگے تک پھیلے ہوئے سلسلے پر، عین ہمارے اس خیال کے ذہن میں آنے کے وقت، یہ بھی منکشف ہوتا ہے کہ انسان ہی، بہ نسبت فطرت سب کچھ نہیں کیونکہ یہ بھی فطرت کی مانند قابلِ تسخیر ہے۔

"جب میں کے مغلوب ہونے کی خبر ہم تک پہنچی تو ہم جنگل سے کاٹی ہوئی تمام لکڑیاں ندی میں بہا چکے تھے، اور ندی کسی پاگل سانپ کی طرح پھنکارتی ہوئی کالے سمندر کی طرف بڑھی چلی جا رہی تھی۔

"ہم بھی کتنے بے مقدرے لوگ ہیں!" ہمارے باپ نے اپنی داڑھی کے سفید بالوں میں پھنسے ہوئے خس و خاشاک جھٹکتے ہوئے کہا۔ "اب مصیبتیں آئیں گی اور برف کے جھکڑ چلیں گے مگر ہمارے پاس الاؤ جلانے کے لیے ایک تنکا بھی نہ ہو گا۔"

["جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں"]

"کٹی ہوئی لکڑیاں" انسان کی آزادی اور قید کا علامیہ ہیں —— آزاد انسان کی موجودگی میں فطرت کی براہِ راست اہمیت ختم ہو جاتی ہے کیونکہ، افسانے کے ماحول کے مطابق، انسان اور جنگل اندرونی سطح پر ایک ہی ہیں۔ "میں" کے مغلوب ہونے سے قبل "ہم" کے لیے لکڑیوں کی اہمیت کچھ نہیں تھی اور نہ ہی وہ آزاد انسان کی اہمیت سے مکمل طور پر واقف تھے۔ مگر جب "میں" مغلوب ہوا تو بوڑھے باپ نے ندی کے سپرد کی گئی لکڑیوں کے لیے تاسف کیا، بوڑھا، جو اس سلسلے سے

واقف ہے، مغلوبیت کی بنا پر آنے والے مصائب، یعنی بے حسی وغیرہ، سے بچوں کو خبردار کرتا ہے۔ وہ مغلوبیت سے قبل لکڑیوں کو ندی کے سپرد کرنے اور مغلوب ہو جانے کے بعد ان مصائب سے دوچار ہونے کو ایک ناقابلِ تسخیر عمل تصور کرتا ہے۔ سانپ کی مانند پھنکارتی ہوئی ندی سے اس کا اور اس کے ہم عمروں کا تعلق یہی ہے کہ وہ ہر نشاۃ الثانیہ میں، وقت سے معاہدہ کرتے ہوئے، اپنی محنتوں اور تحصیلات کو وقت کے سپرد کرتا رہے۔ حالانکہ اس کے اطراف وجوانب ہی میں تحصیل کو وقت کے سپرد کرنے کے بجائے اس سے منفعت بخش امور میں مدد لی جاتی رہی ہے۔

"ہماری بہن نے، بھنے ہوئے گوشت کے قتلے اپنی جھولی میں سمیٹتے ہوئے پوچھا۔

"میں" کو کُل کتنی بار مغلوب کریں گے ؟"

گوشت کے قتلے بھونے گئے ہیں (شاید) جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیوں پر —— یعنی، فطرت سے استفادہ انسانی ضرورتوں کی تکمیل میں معاون ہو کر آدمی کے وجود کو قائم رکھتا ہے۔ فطرت اور انسان اس سطح پر بھی ایک ہوتے ہیں۔ عروج، قبل از مغلوبیت، کے دور میں حصول کو غیر اہم تصور کرنے والے ذہن اس سے استفادہ نہیں کر پاتے جو مصائب کے زمانے میں کارآمد ثابت ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ بھنا ہوا گوشت رکھنے والے، بعد والوں کو وقت اور اس کی ضروریات سے مطابقت کی بنا پر وقت کے تیز دھارے کے ساتھ ساتھ تلاش کرتے ہیں اور استفادہ نہ کرنے والے نئی نسلوں کو شہروں کی اس بھیڑ میں تلاش کرتے ہیں جو اپنا سب کچھ ندی کے سپرد کر چکے ہیں۔

"ہماری بہن نے بھنے ہوئے گوشت کے قتلے سنبھالے اور اپنے بچّوں کی تلاش میں ندی کے کنارے کنارے چلنے لگی۔ اور ہم اپنے بچّوں کی تلاش میں شہر کی طرف پلٹے۔"

موجودہ وقت، حال، سے وابستگی میں گذشتہ اجتماعی تجربات سے فیضان حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ معنویتِ وجود کا گیان بھی شامل ہے۔

"ہم جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں۔

لکڑیاں!

ندی ہمیں بلاتی ہے۔ بلاتی ہے۔

بے رحم ندی!
سمندر تک لے جاتی ہے۔ لے جاتی ہے۔
بے رحم ندی!"

یہاں انسان —— اپنی فطرت کے پیکر میں —— وقت اور فطرت کا اشتراک بن جاتا ہے اور روابستگی اور ناوابستگی کے دائرے میں گردش کرتے ہوتے اپنی وقعت اور بے وقعتی سے بالکل اس طرح دوچار ہے جیسے جنگل سے وابستہ اور کٹی ہوئی لکڑیاں۔ جس طرح لکڑیاں جنگل سے جدا ہو کر ایک غیر فطری صورتِ حال سے دوچار ہوتی ہیں تو انسان بھی اجتماعی زندگی سے کٹ کر بے دست و پارہ جاتا ہے۔ لکڑیاں جنگل سے کٹ کر ایک "کُل" سے "جُز" میں تبدیل ہو جاتی ہیں مگر اس صورت میں اس کے اپنے جداگانہ "کُل" بننے کے امکانات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ اسی طرح انسان ناوابستگی کی صورت میں اجتماعی مسائل کے تئیں ایک غیر جذباتی رویہ اختیار کر سکنے کے مواقع بھی حاصل کرتا ہے۔ اجتماعی زندگی سے کلی وابستگی کا خاتمہ، اگرچہ احساسِ محرومی کو جنم دیتا ہے، تاہم انفرادیت، فرد کی اپنی ذاتی کائنات اور اس کے مسائل سے ہم کنار کرنے میں معاون بنتی ہے۔ گویا وہ احساسِ محرومی باقی نہیں رہتا بلکہ عرفان و آگہی کا محور وجود میں آجاتا ہے۔ بیسویں صدی کا انسان، نئے افسانے کا موضوع بھی ہے اور معروض بھی، وہ اجتماعیت سے بلند ہو کر اپنی انفرادی پہچان کا خواہش مند ہے۔ اس کی انفرادی پہچان، اپنے عہد کی آگہی کا استعارہ ہے، اور یہ آگہی وہ سمندر ہے جس میں اجتماعی زندگی کے تمام عوامل بھی گرجتی گونجتی متحرک لہروں کی صورت موجود ہیں۔

آگہی کا سمندر —— دراصل ذہن کی آزاد اور کشادہ کائنات کا استعارہ ہے —— اس استعارے کی تخلیق میں نیا افسانہ نگار ناوابستگی کا رویہ اختیار کرتا ہے، کیونکہ اس کی جستجو کسی ایک مخصوص کاروباری ٹارگٹ کے لیے یا کسی سیاسی مقصد کی تکمیل کے لیے نہیں ہے —— ناوابستگی کا اسلوب آج کے نئے ذہن کا تعارف ہے۔ اس کی صورت بالکل ایسی ہی ہے جیسے کوئی عالِ تنویم خود ہی کو اپنا معمول بنالے —— خود عمل اور خود معمول سے ہم کنار ذہن کا ایک تعارف —— افسانہ "بے زمینی" [احمد ہمیش]:

"قیام گاہ میں آنگن کی زمین دھوپ سے بھر گئی تو مردہ خور چیونٹیوں کو برآمدہ کا رخ کرنا پڑا —— وہ برآمدہ کی چھاؤں میں رینگنے لگیں —— اپنی جسامت

سے بڑے منھ کی سرخ سیاہی مائل مردہ خور چیونٹیاں!
اتفاق سے برآمدہ کی زمین میں ایک کتھئی رنگ کا تلولنسا تل چٹا کسی کونے سے رینگتا چلا آیا۔ لیکن بے چارا جلد ہی مردہ خور چیونٹیوں کی نگاہ میں آگیا —— انھوں نے اس پر حملہ کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے اسے مار کر گھسیٹ لے گئیں —— موجود بستر پر تھا چاہتا تو اٹھ کر نیچے اتر سکتا تھا پھر بھی اس نے سوچا —— جب آنگن کی دھوپ برآمدہ کی زمین میں آجائے گی تو چیونٹیاں کونے کھدروں میں جا چھپیں گی —— ایسے میں وہ بستر سے نیچے اترے گا۔
برآمدے کی زمین میں جب دھوپ آگئی تو موجود بڑی سستی اور اکتاہٹ میں بستر سے نیچے اترا۔ اس کا خیال تھا کہ چیونٹیاں چھپ گئی ہوں گی لیکن برآمدہ اور آنگن کے بیچ کھردرے حاشیے پر کچھ چیونٹیاں چپکی ہوئی تھیں۔ جوں ہی موجود کے پاؤں وہاں پڑے چیونٹیاں اس کی ایڑی میں لپٹ گئیں۔ اس نے پاؤں پٹخ پٹخ کر انھیں جھاڑ دیا۔ لیکن اتنی ہی دیر میں اس نے محسوس کیا کہ اس کی ایڑیوں سے اوپر تک کئی تیزاب میں بھیگی ہوئی باریک سوئیاں چبھو دی گئی ہیں۔"

بستر (پناہ گاہ)، پر پڑے ہوئے موجود اور عدم واقفیت کے سہارے کسی کونے سے رینگ آنے والے تل چٹے کی باہمی مماثلت سے آنگن کی دھوپ، برآمدہ اور مردہ خور چیونٹیوں کی معنویت واضح ہوتی ہے تو ہم پر برآمدہ اور آنگن کے بیچ کھردرے حاشیے کی شکل میں زمینی حد بندیاں، اور سرحدیں منکشف ہوتی ہیں اور ان کا جبر اپنی رگ و پے میں تیرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

روداد صرف ذہنی نہیں واقعاتی اور ظاہری بھی ہے۔ کیونکہ اس صدی کے انسان نے کھردرے حاشیوں کو اپنے طور سے تو لایعنی اور بے مصرف سمجھ لیا ہے مگر اس کی فکری شدت اور تمازت کو برداشت نہ کر سکنے والا اقتداری طبقہ اپنی ذہنی قدامت کی چھاؤں میں ہی پناہ لینے پر بضد ہے —— ان ہی وجوہ کی بنا پر، ناواقف تل چٹا اور آمدے میں آجانے والی دھوپ کو چیونٹیوں کی راہِ فرار اختیار کرنے کی توجیہہ سمجھ کر، بستر سے اترنے والا موجود، دونوں ہی مردہ خور چیونٹیوں کا نشانہ بنتے ہیں۔ ان دونوں کی یہی مماثلت ہماری صدی

میں سانس لینے والے ناواقف اور آگاہ ذہنوں کے فرق کو بھی واضح اور ان کی مردہ خور چیونٹیوں کے ہاتھوں ہونے والی حالت سے آگاہ کرتی ہے۔

سوچ سمجھ کر اور موقع محل دیکھ کر بستر سے اترنے والا موجود اور معصومیت زدہ تل چٹا دونوں ہی اپنی انفرادی سطح پر مردہ خور چیونٹیوں کا شکار ہوتے ہیں۔ مگر صورتِ حال کی کم یا بیش یک سانیت ویت نام کے ہر باشندے کے لیے یک ساں اور جبر و تشدّد سے آلودہ ہے۔ زمینی توسیع کا جذبہ رکھنے والا طبقہ، ایک پناہ گاہ میں پوشیدہ فرد کو اپنی حدود میں شامل کرنے کی سعی کرتا ہے تو وسعت کا حصّہ بننے کا چارم اور جداگانہ IDENTITY کے خاتمے کا کرب، یہ یک وقت جنم لیتے ہیں اور انفرادی اور اجتماعی سطح پر ذہنی و جسمانی جدوجہد کا آغاز ہوتا ہے۔ جدوجہد کا محور ہے آج کا انسان، آج کا آدمی، جو اپنی آگہی کی کائنات سے اپنا سفر شروع کرنے کے بعد خارجی کائنات اور فضا کے ہر نقطے اور لمحے پر خود کو موجود پاتا ہے۔ موجود —— جو زمین ہے —— جو زمین نہیں ہے، موجود —— جو کائنات ہے —— جو کائنات نہیں ہے:

"... موجود سوچتا ہے کہ اس کے چہرے میں کچھ قبائلی چہرے بھی ضرور ہوں گے۔ اسے یہ بھی معلوم ہے کہ فاطمہ احمد کے ہاں بیشتر چہروں کے پورٹریٹ قبائلی انتخاب سے جا ملتے ہیں۔ یہ عمل ان آرٹسٹوں کی گرفت سے باہر ہے، جن کا باطن قبائل کی مطلق اور خالص تاریخ میں نہیں گھومتا۔ موجود فرض کرتا ہے، اس کا باطن بھی قبائل کی تاریخ میں سیاح ہے۔ اسے بھوک لگتی ہے تو اپنے دوستوں سے کھانا طلب کرتے ہوئے، کوئی سمجھوتا ان سے نہیں کرتا۔ جہاں وہ رہ رہا ہے اسے گھر کی بجائے قیام گاہ سمجھتا ہے، کیونکہ قبائل کے رہنے کی جگہ محدود نہیں ہوتی تھی۔"

"کیوں نہ نئی محنت کے تصوّر کو استوار کیا جائے —— تشکر، احسان اور بھیک کا سوال ہی کیا! کیوں نہ کسی معروضی نقطے سے سفر شروع کیا جائے!"

"... صرف جنگل! —— جہاں تاریک جھاڑیوں اور پیڑوں کے اوپر جگنو اڑ رہے ہیں —— جگنوؤں بھرے جنگل میں ماں اکیلی ہے۔ موجود چاہتا ہے، کسی طرح وہ بھی ریل سے اتر کر وہاں پہنچ جائے! —— لیکن ریل نہیں رک سکتی۔ جگنو دور

دور تک دکھائی دے رہے ہیں...."

موجود کی قبائلی چہروں کی تلاش اپنی وسیع تر معنویت کی تلاش ہے تو فاطمہ احمد اور اس کے بنائے ہوئے پورٹریٹ اس کی اپنی تخلیقی امنگ اور خواہش کا علامیہ — بھولے بسرے انسانی روابط کی تجدید کی خواہش کسی "معروضی نقطے سے سفر شروع" کرنے اور "نئی محنت کے تصور کو استوار" کرنے کا خیال پیدا کرتی ہے۔ اس خواہش کے پس منظر میں بے زمین انسان کو دوبارہ لامحدود زمینی رشتوں سے منسلک کرنے کی تمنا کارفرما ہے۔ مگر یہ خواہش اور تمنا اس وقت تک لایعنی ہے جب تک کہ "ریل" میں سوار موجود ایک رواجی سلسلہ کا اسیر ہے۔ یہ رواجی سلسلہ اپنی تمام تر تیزی کے ساتھ جاری ہے۔ یہ رک نہیں سکتا، اگر رک جائے تو موجود — میں، آپ، ہم — رہ رہ کر اجاگر ہوتی ہوئی اپنی "جگنو نما" خواہشوں کی تکمیل کر سکتا ہے اور "جگنو بھرے جنگل میں اکیلی ماں"، "زمین" سے اپنا وہ تعلق قائم کر سکتا ہے کہ جواب شکست تو ہو چکا مگر یاد آ آ کر ا کساتا ہے کہ موجود کو کسی نہ کسی طرح اس تیز رفتار سلسلے سے علیحدہ ہو کر بے زمینی کی محرومی اور شکستگی سے چھٹکارا حاصل کرنا ہے۔

"بے زمینی" کے "موجود" کی ایک شکل بلراج مین را کے افسانے "پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ" میں دیکھی جا سکتی ہے اس افسانے کا بے نام کردار کبھی واحد اور کبھی وہ، اُس اور مَیں کی شکلوں میں منقسم شخصیت محسوس ہوتا ہے۔ وہ، اُس اور مَیں کے درمیان ایک واقعے کا رابطہ ہے اور اسی رابطے کی معرفت یہ تین یا ایک یا لامحدود شخصیت ایک ہوتی ہے تو ہم اس میں نہ صرف افسانہ کے برائے نام کردار کے ذہن سے واقف ہوتے ہیں بلکہ جا بہ جا محسوس کرتے ہیں کہ یہ واقعہ ہمارے لیے بھی وہی ہے جو "پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ" کے خالق یعنی واقعے سے دوچار ہونے والے نئے انسان کے لیے —

"اور وہ آئینہ خانہ جو پارسی ڈرگ اسٹور کہلاتا ہے..."

"اور پھر یوں ہوا — اس نے محسوس کیا کہ تجارت اور تخلیق ہم معنی الفاظ ہو گئے ہیں اور چاروں طرف سیاہی پھیل گئی ہے اور سمتیں کھو گئی ہیں۔

"میں نے اتنا جانا... میں نے اپنے جسم کا ایک ایک مسام کھلا چھوڑ رکھا ہے... میں نے اتنا جانا کہ ابھی تجارت اور تخلیق میں کچھ فاصلہ باقی ہے۔ میں نے اپنی بینائی داؤ پر لگا دی اور گھٹا ٹوپ سیاہی میں ایک طرف چل پڑا..."

"اور اس نے دیکھا —— اس کے ہاتھ میں حساب کتاب کا مسودہ ہے اور دوسرے ہاتھ میں پستان اور اس کے ایک ہاتھ میں ترازو ہے اور دوسرے ہاتھ میں پستان اور دونوں آنکھیں انگارے ہیں اور منھ رال کا منبع ہے۔"

"اور شہر بلیک آؤٹ کی زد میں تھا اور وہ سڑک کے عین وسط میں دھیرے دھیرے چل رہا تھا۔ دائیں بائیں کے مکانوں کی کالی قطاریں معنی کھو چکی ہیں۔ آسمان کالی خاموشی میں بے معنی ہوا پڑا تھا —— صرف بجھے ہوئے لیمپ پوسٹ سوالات کی شکل میں کھڑے تھے۔"

"تم جاسوس ہو یا اسٹوڈنٹ . . . ؟"

وہ جاسوس ہے یا اسٹوڈنٹ —— اور "یا" کے تو معنی ہوتے بھی ہیں اور نہیں بھی ہوتے اور وہ کال کوٹھری جو شہر تھی یا رات تھی صبح کی روشنی میں ڈھے گئی اور پھر وہ سڑک کے عین وسط میں دھیرے دھیرے چل رہا تھا۔"

"وہ پوچھیں گے میں کہاں تھا؟

میں کہاں تھا؟

ہوسپٹل . . . سمندر کے کنارے . . . کال کوٹھری،

اور میں کہاں ہوں؟

اس نے دیکھا —— وہ چوراہے پر تھا اور چاروں سمت لوگ بھاگ رہے تھے۔ سب کی پشت اس کی جانب تھی۔

میں کس سمت جاؤں؟

دیکھتے دیکھتے سارا شہر خالی ہو گیا اور وہ چوراہے پر اکیلا کھڑا تھا۔

اس کے کانوں نے کہا —— ہم کچھ سن رہے ہیں!

فلائنگ اسکویڈ کی بڑھتی ہوئی وین کی آواز، ایمبولنس کی آواز، فائر بریگیڈ وین کی بڑھتی ہوئی آواز۔

اس کی آنکھوں نے دیکھا —— ہم کچھ دیکھ رہے ہیں۔

فلائنگ اسکویڈ وین، ایمبولنس اور فائر بریگیڈ وین —— اس کے قریب آن کھڑی ہوئیں۔

اس کا جرم آوارگی ہے، اسے گرفتار کر لو!
اس کا مرض آوارگی ہے، اسے اسٹریچر پر لٹا دو!!
اس کے اندر بھڑکتی ہوئی آگ آوارگی ہے، اسے بجھا ڈالو!!!
اور پھر یوں ہوا اور دیکھنے والوں نے دیکھا —— چاروں سمت پانی ہے، ایک آوارہ لاش ہچکولے کھا رہی ہے اور پانی کی ڈانواڈول سطح پر لاش لپٹوں میں لپٹی ہوئی ہے اور چاروں طرف بدبو پھیل رہی ہے، جیسے کہیں ربڑ جل رہی ہو۔"

وہ اُس اور مَیں کسی واقعے یا سوچ سے متاثر ہوتے ہیں۔ تاثر اور واقعے کے قائم ہونے میں وقت اور مقام کا تعین نہیں۔ اور ضروری بھی نہیں کہ تعین کیا ہی جائے کیونکہ آدمی کا تعارف وقت اور مقام نہیں بلکہ زاویۂ تاثر ہے کہ کس جہت پر قائم ہوتا ہے۔ وہ، اُس اور مَیں ردِّعمل کی حدود میں ایک ہیں تو تین نہیں واحد ہیں۔ نام انتظار حسین، انور سجاد اور احمد ہمیش ہوں یا وہ، اُس اور مَیں، ایک مالا کے منکے اسی وقت شمار کیے جائیں گے جب بندھنے کا طور ایک دوسرے سے لگا کھاتا ہو۔ وہ کرچی کرچی ہوا کہ بہت ساری لڑکیوں نے بہ یک آواز مانگ کی۔ اس نے تجارت اور تخلیق کا یکساں حشر دیکھا تو اسے ہر سمت کی روشنی ختم ہوتی محسوس ہوئی۔ وہ اور اُس اسی بنا پر میں کا حصّہ ہیں، یا میں اسی لیے وہ اور اُس کا شریک تاثر ہے —— واقعے کے پس پشت کیا ہے؟ موجود، کس آمد کا پیش خیمہ یا کس وقوعہ کا ردِّعمل ہے؟ —— حساب کتاب کا مسودہ، پستان، ایف ایل، خارجی مظاہر و معروضات ہی شمار کیے جائیں تو داخلی عوامل و احساسات کی صف میں چاروں طرف پھیلی ہوئی سیاہی اور بلیک آؤٹ کی زد میں آیا ہوا شہر، شامل ہے۔ جرم آگاہی و آگہی کی بنا پر پیدا ہونے والی آوارگی ہو یا [انور سجاد کے "کونپل" میں] بکواسی ہونا، ردِّعمل ایک ہے:

"تم جاسوس ہو یا اسٹوڈنٹ؟"

اور

"—— تمھارا صرف ایک جرم ہے۔ تم طالب علم ہو، کسان، مزدور، کلرک ہو، شاعر ہو، تم شاعر ہو، خطرناک قسم کے بلڈی پوئٹ۔" ["کونپل" سے]

نتیجہ:

فیصلہ ناممکن ہے کہ "میں کہاں [+ کہاں] تھا؟"
اور کہاں کہاں ہے۔

میں اپنی تمام ترکمزوریوں اور قوتوں کے ساتھ چپے چپے پر موجود ہے۔ زمینی حدبندیوں سے بلند تر، سیاسی شعبدہ گری سے ماورا —— یہ ہر جگہ موجود ہے اس کو پکارنے کے لیے قرۃ العین حیدر کہہ لیجیے یا انتظار حسین، یا سریندر پرکاش یا خالدہ اصغر، انور سجاد یا مین را یا پھر ساتویں دہائی کا نیا اردو افسانہ۔

(شب خون: اکتوبر ۱۹۷۲ء)

قمر احسن

نیا اُردو افسانہ، ارضیت اور سماجی معنویت

"اس نے تانبے کا ایک ڈھول نکالا جس پر ایک مرغ کی کھال مڑھی ہوئی تھی۔ بہرام نے جیسے ہی ڈھول پر انگلیاں چلائیں ایک دم سے ڈھول کا ایک غبار سا اٹھا اور ذرا سی دیر میں ایک کالا گھوڑا سامنے آگیا۔ اس کے پر ندوں جیسے بازو تھے اور نتھنوں سے آگ نکل رہی تھی۔ بہرام گھوڑے پر بیٹھ گیا اور حسن کو بھی بٹھا لیا۔ ان کے بیٹھتے ہی گھوڑا ہوا میں اڑنے لگا اور پلک جھپکتے ہی بادلوں کے پہاڑ پر پہنچ گیا۔"

یا دوسرا اقتباس ملاحظہ ہو۔

"جب شیخ نے دیکھا کہ حسن اپنے ارادے کا پکّا ہے تو اسے خدا حافظ کہہ کر رخصت کیا۔ یہ گھوڑا تیر کی طرح اڑتا چلا جا رہا تھا۔ اس طرح دس روز تک یہ گھوڑا ہوا میں اسی رفتار سے اڑتا رہا۔ یہاں تک کہ کالے پہاڑوں کا ایک سلسلہ نظر آیا۔ یہ گھوڑا کالی چوٹی پر پہنچ کر اترا۔ کیا دیکھتے ہیں کہ بہت سے کالے کالے گھوڑے دوڑتے ہوئے آئے اور اپنے منھ نیلے گھوڑے سے رگڑنے لگے لیکن یہ گھوڑا آہستہ آہستہ بڑھتا رہا۔ یہاں تک کہ غار کے دروازہ پر پہنچا۔ وہاں حسن اتر گیا اور گھوڑا اندر داخل ہو گیا۔"

یہ اقتباسات الف لیلہ و لیلہ کی مشہور داستان "حسن بصری اور پریوں کی شہزادی" کے ہیں اور ان کی تمام بنت جدید افسانوں جیسی ہے لیکن کیا اس میں ارضیت یعنی سماجی روابط یا سماجی معنویت نظر آتی ہے؟ اگر نہیں تو کیا انھیں افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نہیں۔ اس لیے کہ افسانہ میں ان روابط کا وجود لازمی ہے۔

چند اقتباسات اور دیکھیے:

"پرانے زمانے میں ایک بادشاہ بہت سخی مشہور تھا۔ ایک روز اس کے دربار میں ایک شخص کہ دانش مند جانا جاتا تھا۔ حاضر ہوکر عرض پرداز ہوا کہ جہاں پناہ دانش مندوں کی بھی قدر چاہیے۔ بادشاہ نے اسے خلعت اور ساٹھ اشرفیاں دے کر بصد عزت رخصت کیا۔ اس خبر نے اشتہار پایا۔ ایک دوسرے شخص نے کہ وہ بھی اپنے آپ کو دانش مند جانتا تھا دربار کا رخ کیا اور بامراد پھرا۔ پھر تیسرا شخص کہ اپنے آپ کو اہلِ دانش کے زمرے میں شمار کرتا تھا دربار کی طرف چلا اور خلعت لے کر واپس آیا۔ پھر تو ایک تانتا بندھ گیا۔ جو اپنے آپ کو دانش مند گردانتے تھے جوق در جوق دربار میں پہنچتے تھے اور انعام لے کر واپس آتے تھے، اس بادشاہ کے عاقل وزیر نے دانش مندوں کی یہ ریل پیل دیکھ کر ایک روز سرِ دربار ٹھنڈا سانس بھرا۔ بادشاہ نے اس پر نظر کی اور سبب پوچھا۔ اس نے ہاتھ جوڑ کر عرض کیا۔ جہاں پناہ۔ جان کی امان پاؤں تو عرض کروں فرمایا امان ملی۔ اس نے عرض کیا کہ خداوند نعمت تیری سلطنت دانش مندوں سے خالی ہے۔"

افسانہ کی دوسری شکل۔

"یہ کوئی محلّہ ہے یا جنگل۔ بندروں لومڑیوں ریچھوں اور بیلوں کے ریوڑ سے بچتا بچاتا اشارہ گاہ تک پہنچا۔ سامنے دروازہ پر سورج کی زرد کرنوں میں سفید زنجیر سے بندھا کالا کتا استقبالیہ مسکراہٹ لیے درندوں کو خوش آمدید کہہ رہا تھا۔ تو کیا میں بھی؟ ایک سنسنی خیز تحیر ساری اداسی پر غالب ہوتا ہوا محسوس ہوا۔ مرشد۔ اکتا بیل کا تعاقب کیوں کرتا ہے۔؟ تحیر حکایتِ جاریہ کا لازمی عنصر تھا رضوان نے سوچا اور سوال کیا۔

ہمارے گردو پیش ایسے افسانوں کا وجود باقی ہے جو قدیم ہوتے ہوئے بھی نئے ہیں۔ ساتھ ہی ایسی تخلیقات بھی ہیں جن کے موضوعات زمانہ سے ماخوذ ہیں۔ جن کے کردار معاشرہ کے افراد ہیں۔ لیکن ہم انھیں افسانہ نہیں کہہ سکتے۔ داستانوں اور فیشن پرست ترقی پسندوں نے انسان اور انسانی برادری کو جس طرح پیش کیا تھا وہ اس لیے غلط ہے کہ آج کے دور نے اس کی توثیق کردی ہے کہ معاشرہ دراصل ویسا کبھی نہیں تھا جیسا انھوں نے پیش کیا تھا۔ مندرجہ بالا دو اقتباسات کو پڑھتے ہی ایک ہم رشتگی اور معنویت کا انکشاف

ہوتا ہے۔ اور ایسا لگتا ہے کہ بات اپنے دور اور اپنے معاشرہ کے ہی تعلق سے ہو رہی ہے خواہ اسے ہم کسی تناظر میں دیکھیں۔ ایسا لگتا ہے کہ مصنف معاشرہ پر تنقید کر رہا ہے اور اس کا مذاق بھی اڑا رہا ہے۔ ہاں اقتباس نمبر دو میں یہ احساس ذرا دشواری سے ہوتا ہے اس لیے کہ اس میں وہ دلچسپی اور تحیر خیزی نظر نہیں آتی اسی لیے یہ بات فوراً سمجھ میں نہیں آتی کہ یہ ہمارے گرد و پیش کی کہانی ہے یا کسی فرد کی حکایت ہے یا کسی اخلاقی کتاب کا کوئی مشکل اقتباس۔

پہلا اقتباس انتظار حسین کے افسانے "زرد کتا" سے لیا گیا ہے اور دوسرا اقتباس اکرام باگ کی کہانی نقیہ بردار سے ماخوذ ہے، اس طرح افسانے یا غیر افسانے کی تین موجود صورتیں اور رویے ہی اس موضوع کی بنیاد ہیں۔ یعنی سوال یوں بھی ہو سکتا ہے کہ کیا کل کے افسانوں میں سماجی معنویت اور ارضیت تھی۔ اور آج کے افسانوں میں نہیں ہے۔ یا صرف آج کے افسانے میں یہ صفات ہیں اور کل کا افسانہ ان سے عاری تھا۔ یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ کیا دونوں ادوار کے افسانے ان صفات سے عاری تھے۔ یا ہر دور کے افسانوں میں یہ خصوصیات موجود تھیں۔ اب اگر کل کے افسانوں میں یہ صفات موجود تھیں۔ اور آج نہیں ہیں تو اس کے کیا اسباب ہیں۔ علی الرغم اگر کل نہیں تھی آج ہیں تو اس کے کیا وجوہ ہیں۔ اور دونوں میں مشترک ہیں تو ان کا سببِ امتیاز کیا ہے، اور اگر دونوں ادوار کے افسانوں میں یہ صفات نہیں ہیں — تو کیا واقعی یہ ممکن ہے کہ کوئی تخلیق افسانہ ہو اور سماجی معنویت اور ارضیت سے عاری ہو۔

پہلا رویہ داستان یا قصہ کا ہے۔ جہاں ہم کو سماجی معنویت اور ارضیت کا احساس اس لیے نہیں ہوتا کہ ان کے مصنفین نے اس فنی نقطۂ نظر سے لکھا ہی نہیں ہے۔ اور نہ ہی ہم ان کے بارے میں حقیقی، غیر حقیقی اور سماجی طور سے بامعنی ہونے کا سوال ہی اٹھاتے ہیں؛ اس لیے کہ ہمارا لاشعور اس بات سے واقف ہوتا ہے کہ داستان کی حقیقت افسانہ کی حقیقت سے مختلف ہوتی ہے۔ الف لیلہ کے اقتباس نمبر ۱ اور نمبر ۲ کے بارے میں نہ تو یہ سوال اٹھتا ہے اور نہ ہی سوچنا پڑتا ہے کہ اس کی کیا معنویت ہے اور لمحۂ موجود یا عصرِ حاضر سے اس کا کیا رابطہ ہے۔ اس لیے کہ بقول فاروقی صاحب داستانوں اور قصوں کا سارا رویہ سبق آموزی، تحیر خیزی اور دلچسپی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ چنانچہ داستان کے آخر میں شہزادہ شہریار وزیر زادی شہرزاد سے کہتا ہے کہ واہ واہ۔ تم نے قصہ ہی قصہ ہی ہیں کتنی اچھی اچھی

باتیں بنا ڈیں اور اب میں کسی کو قتل نہیں کروں گا ـــــ ملاحظہ کیا آپ نے قصّوں کی برکت سے ایک بدترین قاتل کی کس طرح کایا پلٹ گئی ـــــ جب کہ افسانہ اس قسم کی سبق آموزی سے پرہیز کرتا ہے (سوائے ایک مخصوص طرزِ فکر کے افسانوں کے۔ جن کا مقصد سطحی انداز میں سماج سدھار تھا) اسی لیے پنچ تنتر اور کتھا سرت ساگر کی کہانیاں اپنی جگہ پر انتہائی دلچسپ اور سبق آموز سہی لیکن وہ فکشن نہیں ہیں۔ اس لیے کہ بہ قول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ فکشن کا تصور بغیر سماجی معنویت اور سماجی روابط کے ممکن ہی نہیں ہے۔ جس کا واضح ثبوت انتظار حسین کے افسانہ کا اقتباس ہے جو فوراً بتا دیتا ہے کہ ہم عصر موجود کے بارے میں کچھ کہہ رہے ہیں۔ اور جہاں یہ ربط واضح ہے۔ شک و شبہہ دراصل تیسرے رویے کے بارے میں پیدا ہوتا ہے اس لیے کہ اس کی زبان، بُنت اور رویہ قصّہ اور داستان سے بھی جدا ہے اور واضح افسانہ سے بھی۔ اس لیے ہم فوراً اس میں سماجی ربط نہیں تلاش کر پاتے ہیں۔ اور اس کے معنی کی تلاش کے لیے ہمیں ذہن پر زور بھی دینا پڑتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں ہم انکشاف اور انبساط سے گزرتے ہیں۔ لیکن اسی وقت جب ہم پورے بیان کو ایک کل کی حیثیت سے تسلیم کرلیں۔

دراصل جدید افسانہ ایک پر آشوب دور سے گزرا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ سنگلاخ حقائق آج کی پیداوار ہیں بلکہ بیشتر پہلے سے ہی موجود تھے۔ بس ان کا انکشاف آج ہوا ہے۔ پہلے والوں نے حقائق کا سامنا کرنے کے بجائے حقائق پوشی کی تھی اور دھوکے میں رکھا تھا۔ وہ خود جس طرح کی رومانی حقیقت پسندی کا شکار تھے اسی طرح کے کابوس میں ہمیں بھی مقید رکھنا چاہتے تھے۔ لیکن نئے افسانہ نگار نے لاشعوری سچّائیوں تک کو تلاش کرلیا ہے اور اسی لیے اب سچ کی کڑواہٹ اس کے لیے بے اثر اور مضحکہ خیز ہو کر رہ گئی ہے۔ آج بڑی بڑی اخباری سرخی۔ بڑے سے بڑا واقعہ ہمیں اس طرح نہیں چونکاتا جیسا پہلے ایک معمولی سا حادثہ اور خبر ہمیں پریشان کر دیتے تھے۔ اس کا سبب کیا ہے۔؟ کیا داخل اور خارج کے شدید ٹکراؤ اور احساس کا یہ نتیجہ نہیں ہے؟۔ یہ دور عوامی دباؤ کا دور رہا ہے۔ جہاں افسانہ نگار نہ تو رومانی حقیقت پسندی کے محفوظ قلعہ میں بیٹھا رہ سکتا ہے اور نہ محض داخلیت اور دروں بینی کے حربوں سے اپنے مسائل کا سامنا کر سکتا ہے۔ ہمارا یہ عہد نام نہاد خالی پن، بے چہرگی اور بے حسی کا ہے ہی نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہم پہلی بار اتنے متضاد اور شدید احساسات سے گزر رہے ہیں اور پہلی بار اپنے عصر، اپنے چہرہ اور اپنی ذات کی شناخت کی ہے۔ یہی سبب

ہے کہ نئے افسانے میں وجود کی ماہیت مختلف اور بدلی ہوئی نظر آتی ہے۔

ایک مخصوص طرزِ فکر کی یہ شکایت کہ آج کا افسانہ عصرِ حاضر کے معاملات سے آنکھیں چرا رہا ہے۔ ایک متعصبانہ رویہ ہے۔ یا یہ کہنا کہ بنگالی، گجراتی اور مراٹھی ادب میں جس طرح سماجی روابط واضح طور پر موجود ہیں، اس طرح اردو میں نہیں، غیر حقیقی رویہ ہے۔ اس لیے کہ پہلا رویہ خالص سیاسی نوع کی وابستگی چاہتا ہے اور نئے افسانہ نگار نے نظریہ کی غلامی کی نفی کی ہے، اور خالص سیاسی نوع کی سماجیت اور مقصدیت کی جگہ ادبی رویوں سے اپنے رشتے استوار کیے ہیں تاکہ مجرد اشتہاریت اور صحافیت کی جگہ ادبی تقاضے سامنے آئیں۔ اس لیے کہ انسان وہی نہیں ہے جو نظر آتا ہے بلکہ وہ بھی ہے جو نظر نہیں آتا، دراصل یہ اعتراض یا الزام صرف اس لیے ہے کہ نئے افسانہ نگار سے بھی ایک مخصوص سماجی مقصدیت طلب کی گئی ورنہ جہاں تک سماجی رابطہ کا معاملہ ہے اس کے بغیر تو منیر شامی اور حاتم طائی کا قصہ ہی ممکن ہے۔ افسانے نہیں، لیکن جہاں اس گروہ نے دیکھا کہ وہ مخصوص سماجی ذمہ داری واضح نہیں ہو رہی ہے اور اس کا واضح انعکاس نہیں ہو رہا ہے بلا جھجک انھوں نے بے معنی اور مہمل کا حکم لگا دیا خواہ وہ فن پارہ کتنا ہی حسین ہو، دوسری انتہا یہ کہ جہاں انھیں یہ صفات واضح طور پر نظر آ گئیں اسے ہر حال میں عظیم فن پارہ قرار دیں گے خواہ اس میں کوئی حسن اور فن کاری نہ ہو۔ یعنی وہ فن کے اعتبار سے فن پارے کو پسند یا ناپسند نہیں کرتے، بلکہ اپنے نظریاتی تعصبات اور تنگ نظری کو اساس بناتے ہیں۔ اس رویہ کے تحت جب تک میر و غالب کو بھی سماجی ذمہ دار کا لقب نہیں دے دیا جاتا قبول نہیں کیا جاتا، وہ علامہ اقبال کو بھی عصرِ حاضر کے روابط سے شناخت کرنا چاہتے ہیں (چنانچہ جب تک ان روابط کا ان پر انکشاف نہیں ہوا تھا اس گروہ کے مقتدر نقاد علامہ اقبال کو رجعت پسند ہی کہتے تھے)، اس صورتِ حال میں اگر موضوع واضح سماجی مقصدیت کا حامل ہے اور افسانہ افادیت کا اشتہاری اظہار کر رہا ہے، خواہ کتنے ہی بھونڈے مصنوعی اور غیر ادبی انداز سے تو وہ ادب ہے۔ لیکن اگر افسانہ نگار ہم عصر مسائل سے وارد شدہ تجربات کا اظہار کرے اور ذات کے حوالہ سے ان کے اثرات کی شناخت کرے تو غیر ادب ہے۔ دراصل معترضین آج بھی افسانہ سے سبق آموزی اور تدریس کا کام لینا چاہتے ہیں۔ اور ہم عصر مسائل سے ان کی مراد شاید اخباروں کی شاہ سرخیاں ہیں۔ ورنہ اگر وہ غور اور آمادگی سے آج کا افسانہ

دیکھتے تو انھیں اندازہ ہو جاتا کہ نیا افسانہ پچھلے افسانہ سے زیادہ سماجی روابط اور کش مکش کا مظہر ہے۔ کیا بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور سجاد، انتظار حسین اور احمد ہمیش کے یہاں جو شدید کش مکش، جبر کے خلاف ردعمل اور بے رشتگی ہے وہ افلاک کی باتیں ہیں۔ صحافتی خبروں، مزدور تحریک اور انقلاب وغیرہ کو ادبی موضوعات بنایا جا سکتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ وہ ادب کے وسیلہ سے ظاہر ہوں۔ ان کا محض ذکر ادب نہیں ہے بلکہ معلومات ہیں۔

بہ قول شمس الرحمٰن فاروقی: "انقلاب نیاز حیدر کے یہاں بھی ہے سردار جعفری کے یہاں بھی۔ تنہائی کا احساس اختر لبنوی کے یہاں بھی ہے بلراج کومل کے یہاں بھی تو کیا یہ چاروں ایک درجہ کے شاعر ہیں"۔ اسی طرح جو سماجی حالات پریم چند کے تھے وہی راشد الخیری کے بھی تھے، لیکن دونوں کے ادبی اظہار میں فرق ہے کہ نہیں۔ ایک نے اسی سماجی و سیاسی صورتِ حال میں ایک چھوٹی سی قوم کے محدود معاشرہ کے نہایت چھوٹے سے موضوع کی عکاسی کی۔ دوسرے نے تمام ملکی، سیاسی، دیہی، شہری زندگی کا نقشہ کھینچنے کی کوشش کی۔ یا تو یہ کہا جائے کہ اس وقت حالات دونوں میں مشترک نہ تھے یا یہ کہیے کہ دونوں ایک سطح کے ادیب تھے۔ حالانکہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ لہٰذا ان کا سببِ امتیاز سیاسی اور سماجی پس منظر سے آگے کسی اور درجہ سے ہوگا۔ یعنی محض صورتِ حال کی عکاسی وغیرہ کی اہمیت کو ادب سے الگ کرنا پڑے گا۔ اور ماننا پڑے گا کہ سردار جعفری اور پریم چند کا امتیاز ان کے اسلوب واظہار اور تخلیقی حسن وشعور کے تنوع سے تھا، لیکن شاید یہ نتیجہ کچھ لوگوں کے نزدیک اب بھی ناقابلِ قبول ہوگا۔

سماجی مقصدیت کا عامیانہ اظہار تو عام انسان، صحافی اور لیڈر کے یہاں بھی نظر آ سکتا ہے۔ تو پھر ادیب ہی کیوں۔ ہم ادب کو معلومات میں اضافے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ ہم سب سے پہلے اسے ادبی وجود کی حیثیت سے قبول کرتے ہیں۔

جان۔ ایم۔ ایلس کے مطابق ادب ایک سماجی مخطوطہ ضرور ہے اس لیے کہ اس میں کچھ نہ کچھ واقعہ ہوتا ہے۔ لیکن ادب محض وقوعہ کا اظہار نہیں ہے بلکہ اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے، سماجی رابطے فن پارہ کی بنت، ہیئت اور زبان کے توسط سے ہی قائم ہوتے ہیں۔ ادب میں سماج اور سوسائٹی نہیں بلکہ سماجی روابط ہوتے ہیں۔

ایلس ہی کے مطابق کسی بھی بڑے اور اہم واقعہ کو یا کسی فلسفہ اور نظریہ کو افسانہ یا ادب

کا موضوع بنانا جرم نہیں ہے لیکن ادب کو ان کا پابند نہ ہونا چاہیے جس سے یہ ظاہر ہو کہ فن پارہ صرف ان کے اظہار کے لیے ہی لکھا گیا ہے، اس لیے کہ ان کے لیے تو ان موضوعات پر ان سے بہتر معلوماتی کتب موجود ہیں تو پھر ادبیات کا کیا جواز۔ بہ قول فاروقی صاحب معلومات کے لیے شعر و افسانہ کی تخلیق تضییعِ اوقات سے زیادہ کچھ نہیں ہے، اس لیے کہ کسی بھی دور کی معاشی، سیاسی، تاریخی اور تہذیبی صورتِ حال ہم ان موضوعات کی کتابوں سے زیادہ بہتر طریقے سے جان سکتے ہیں۔ مثلاً ڈکنس کو اس لیے نہیں پڑھا جاتا کہ اس سے ہمیں ایک مخصوص دور کے لندن کا علم ہوتا ہے۔

بہ قول R. SPILLER شیکسپیئر کا سارا کام ایلزبیتھن دور پر تنقید کرتا نظر آتا ہے۔ اور گوئٹے جرمن کے رومانی فلسفہ کا ناقد تھا لیکن شیکسپیئر اور گوئٹے کو اس کے لیے کوئی نہیں پڑھتا۔ معلومات ادب کی ایک خصوصیت ہو سکتی ہیں خود ادب نہیں اس لیے کہ کوئی واقعہ یا نظریہ اس وقت تک ادب نہیں بنتا جب تک اس میں عمل تہضیم، شدت اور تجربہ نہ شامل ہو۔ دوسری بات یہ ہے کہ سماجی اور تاریخی صورتِ حالات بدلتی رہتی ہے اور واقعات پرانے ہو جاتے ہیں تو کیا تمام ادبی دستاویزات جن میں ان کی عکاسی ہوتی ہے رد کر دی جائیں گی اس لیے کہ ان سے عہد کا رابطہ ختم ہو چکا ہے۔ پریم چند نے جس تاریخی اور سماجی شعور کا اظہار کیا تھا وہ آج یقیناً نہیں۔ بالزاک کا فرانس اور ڈکنس کا لندن کب کا ختم ہو چکا تو کیا اب ہم انھیں تباہ کر دیں۔ اور اسی طرح کل جب ہمارا سماجی رابطہ ختم ہو چکا ہو گا تب —— ؟ لہٰذا یہ ماننا ہی پڑے گا کہ محض موضوع سے ادب نہیں بنتا اور بڑا یا سچا فن پارہ کبھی امتدادِ زمانہ اور انقلاب سے اپنی معنویت اور رابطہ کو زائل نہیں کرتا ہے۔ بلکہ ہر دور میں مربوط رہتا ہے۔ جان ایلس کے نزدیک زندگی سے ادب کے رابطہ کا مطلب ہے پوری نسل و قوم سے ربط لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اسے تاریخ کا بدل قرار دے دیا جائے۔

مورخ اور ادیب کا فرق یہی ہے کہ ایک واقعہ سے مطلب رکھتا ہے اور دوسرا واقعہ کے پس منظر یا اس سے مرتب شدہ تجربہ سے۔ وہ واقعہ کے ساتھ چل ہی نہیں سکتا بلکہ واقعہ کے واقع ہو جانے کے بعد سے ہی اس کا کام شروع ہوتا ہے۔ جب ہم کسی مخصوص سماج میں کسی تخلیق کو آرٹ مانیں تو اس کا یقیناً یہی مطلب ہے کہ یہ ادب اس مخصوص سماج سے مربوط ہے اس لیے کہ ایک ادبی مرقع سچویشن سے اسی حد تک مربوط ہوتا ہے جس حد تک وہ بامعنی ہو۔

مثلاً SWIFT کا مشہور طنزیہ A MODEST PROPOSAL ایک زمانہ میں تمام انگریزی بولنے والوں کے لیے مخصوص سماجی حالات کے تحت بہت بامعنی تھا۔ لیکن اب یہ انگلینڈ والے یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہمارے جس کولونیل پالیسی پر اس نے طنز کیا ہے وہ اب موجود نہیں اس لیے ہمارے لیے اب اس طنزیہ میں معنی نہیں ہیں، اس لیے کہ اس طنزیہ کا سماجی اور تہذیبی رابطہ ختم ہی نہیں ہوا ہے مثلاً کسی بھی استحصالی صورتِ حال میں یہ طنزیہ اب بھی بہت بامعنی ہے۔

معاملہ یہ ہے کہ بعض لوگ خارجی معلومات کی بنیاد پر ادب کو بامعنی کرنا چاہتے ہیں۔ جب کہ تاریخی تفصیلات ادب کے لیے کبھی بھی بہت زیادہ RELEVANT نہیں ہوتیں۔ جب تک کہ تاریخ LEGEND یا MYTH بن کر ہمارے تجربہ میں نہ شامل ہو جائے۔ مخصوص وقوعہ، صورتِ حال یا سبق آموزی کبھی بھی مقصودِ ادب نہیں ہو سکتی۔ اس لیے کہ جیسا کہ پہلے کہہ چکا ہوں کہ یہ کام تو دوسرے علوم سے بھی لیا جا سکتا ہے۔ اور ادب کا کوئی بدل ممکن نہیں ہوتا۔ ادب عمومی سچائیاں بیان کرتا ہے جس کے نتیجہ میں ہمیں علم نہیں ملتا بلکہ ہمارے تجربات میں اضافہ ہوتا ہے۔

سماجی مقصدیت والا ادب، غیر سماجی ادب، صحت مند و غیر صحت مند ادب، کارآمد ادب، بے کار ادب وغیرہم کی اصطلاحات اس وقت سامنے آتی ہیں جب فن کو قائم بالذات نہ مان کر وقتی ہنگامی اور تغیر پذیر سمجھا جائے۔ فن پارہ کا تعین معیارِ فن پر کرنا ضروری ہے یہ کہنا غلط ہے کہ اگر تدریسی، تعلیمی اور افادی پہلو نہیں ہے تو فن پارہ بے کار ہے یا مہمل ہے۔ اس لیے کہ سماجی اور معاشی فلاح و بہبود ادب کا ثانوی کام ہو سکتا ہے خود مقصودِ ادب نہیں۔ اسی لیے فاروقی صاحب نے کہا "ہم یہ اصول کیوں نہ بنالیں کہ جو تحریر ہمیں محض علم عطا کرے وہ غیر فن ہے اور جو تجربہ سے روشناس کرائے وہ فن ہے۔" چونکہ تاریخ و فلسفہ ادب نہیں ہے۔ لہٰذا ادب کو بھی تاریخ و فلسفہ نہ ہونا چاہیے۔ فن کے باہر واقع ہونے والے معاملات کو اہمیت دینا ہمیشہ غیر فطری و غیر ادبی رویہ ہوگا۔ نئے ادبی رجحان سے پہلے ہی باہر والے معاملات ادب تھے۔ اس خارجیت EXTERIORISATION نے بہ قول پروفیسر نارنگ کے، محض خطابت اور اشتہاریت کی راہ دکھائی تھی۔ اور نئے ادب کی داخلیت INTERIORISATION نے ایک طرف تو پورے آدمی کا تصور دیا دوسری طرف سماجی معنویت کو زیریں رو کی طرح استعمال کیا تاکہ فن اشتہار نہ بن جائے۔ اور سماجی رابطے زیادہ شدت اور ادبی شکل میں

ظاہر ہوں۔

یہ داخلیت فن کے تجربہ میں ایک امکان کی تلاش تھی جسے گروہ بند نقادوں نے محض اس لیے معتوب کیا کہ اس سے ان کی مسند کو خطرہ لاحق ہو رہا تھا۔ یا پھر وہ اس حقیقت سے واقف ہی نہ تھے کہ بغیر سماجی رابطے کے کوئی فکشن ممکن ہی نہیں ہے۔ اس لیے کہ فکشن زمان و مکان اور زبان کا زیادہ قیدی ہے اور یہی خارجی دنیا کے علم کے وسیلے ہیں یعنی جب تک فکشن زبان، مکان اور زبان کا مقید ہے تب تک زندگی اور اس کے روابط سے علیحدہ ہو ہی نہیں سکتا، اس لیے کہ زندگی سے یہی ربط مقصدِ تخلیق ہے۔

جان ایلس کہتا ہے۔

> "TO DIVORCE A TEXT FROM ITS HISTORICAL CONTEXT IS TO DIVORCE LITERATURE FROM LIFE. CLEARLY NO ONE WOULD WISH TO DIVORCE LITERATURE FROM LIFE, TO TREAT IT IN A VACUUM, OR TO REDUCE IT TO SOMETHING STATIC."

نئے افسانے نے چونکہ اپنے لیے ایک نئی زبان تلاش کی تھی یا زبان کے نئے استعمال کو جانا تھا اس لیے خارجی دنیا کے روابط کچھ بدلے ہوئے نظر آئے۔ لہٰذا بات سماجی معنویت کی نہیں بلکہ نئے افسانے کی نئی زبان اور نئی ہیئت کی ہے۔ جس سے ایک مخصوص گروہ کو محض اس لیے الجھن ہے کہ یہاں ان کا مقصد فوت ہوتا نظر آتا ہے۔ اور قاری بھی چونکہ ابھی اس کا عادی نہیں ہوا ہے اس لیے اس طرح لطف اندوز نہیں ہو پاتا جیسے تیس برس پہلے کے افسانوں سے ہوتا ہے۔

شاعری ہوا میں اڑ سکتی ہے اور اڑی بھی ہے۔ لیکن بقول نارنگ افسانہ کے قدم لامحالہ زمین پر ہوں گے اور نیا افسانہ بلاشبہہ کل کے مقبول عام افسانوں کی نام نہاد سماجی معنویت سے زیادہ بامعنی اور سماجی روابط و اقدار کا حامل ہے۔ نئے افسانے نے زندگی کو کسی مخصوص عینک سے نہیں دیکھا ہے بلکہ زندگی کو پورے ابعاد کے ساتھ قبول کیا ہے۔ انفرادی تجربہ کو بے معنی اور مضر کہنے والے یہ جانتے ہی نہیں کہ فن ہی انسان یا زندگی محض

ایک ساتھ کا وجود رکھتی ہے۔ اور فن کار معاشرہ سے کبھی نہیں کٹتا ہے بلکہ مادی اور غیر مادی ثقافت اسے معاشرہ سے کاٹ دیتی ہے۔ فن کار تو معاشرہ کی کٹی ہوئی چھنگلیا ہے جو زمین پر چھپکلی کی دم کی طرح گری ہوئی تڑپا کرتی ہے۔ اس لیے کہ چھپکلی اسے خوف اور دہشت میں خود سے الگ کر کے بھاگ جاتی ہے۔ فن کار اپنی ذات میں خوشی سے نہیں سمٹا ہے بلکہ انور سجّاد کے مطابق اسے سمیٹ کر ذات میں گھسیٹ دیا گیا ہے۔ انھیں کے بہ قول عصر حاضر کا کرب فن کار کے لیے وہ ریت کا ذرہ ہے جو سیپ کے منھ میں جاتا ہے اور سیپ اسے اگلنے کی کوشش کرتا ہے۔ ناکامی کی صورت میں اس کے باطن میں ایک ناسور جنم لیتا ہے جسے دنیا موتی کہتی ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ نقال موتی بھی کلچر کرنے لگیں کیونکہ نقالی تو ادب میں طرۂ امتیاز ہے۔ لہذا سچّے موتی کی تلاش کے لیے ایسے ادراک کی ضرورت ہے جو کسی منشور کا رہین منت نہ ہو۔

انسان یا فن کار کی تمام حرماں نصیبی اور رجائیت اسی دنیا کے توسط سے ہے۔ انھیں جذبات کے ٹکراؤ اور ادغام سے ادب جنم لیتا ہے اور آج کا فن کار معاشرہ کے تضادات کا بیک وقت شکار رہتا ہے۔ اب یاس و امید، سکون و ہیجان، نفرت و محبت وغیرہ کی کش مکش کا اظہار لکھے ہوئے لفظوں میں نئے انداز سے ہوتا ہے۔ کبھی خواب کی صورت، کبھی علامت، استعارے، شعور و لاشعور کے توسط سے۔ لہذا ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اور اسی ابلاغ کے مسئلہ سے پھر ساری بات شروع ہو جاتی ہے کہ نئے فن کار کے یہاں سماجی شعور اور معنویت ہے ہی نہیں دراصل آج کی کہانی بار بار پڑھنے کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس لیے کہ وہ تن آسانی اور نیم ہیجانی دور سے نکل چکی ہے جہاں کہانی پڑھنے کے بعد بچہ لوگ بھی تالی بجایا کرتے تھے۔ آج کی کہانی نے یہ جانا ہے کہ روزمرہ کے معمولات میں ہی عظیم مسائل پوشیدہ ہیں، اب اونچے آدرش وادی موضوعات اور چونکا دینے والے اختتامیہ کی ضرورت نہیں۔ سچا فن کار زندگی اور معاشرہ کی حقیقتوں سے چشم پوشی کر کے تبدیلی کا خواہش مند نہیں بلکہ وہ ان کا بے رحم اظہار اپنی ذمہ داری سمجھتا ہے لیکن کسی تحریک میں ادب یا ادیب کا مقصد یہ ہے کہ وہ سماج سدھارک ہو۔ اس لیے کہ وہاں نظریہ پر دگرام طریقِ کار اور نتائج ایک خارجی تنظیم طے کرتی ہے۔ وہاں آغاز انجام سب طے شدہ ہوتے ہیں۔ ہر برا کردار یقیناً غیر انقلابی ہے اور آخر کار اسے شکست یا موت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اور ہر مثبت کردار طے شدہ انداز میں اچھا اور انقلابی

ہے۔ اس رویہ کی حقیقت پسندی اور سماجی معنویت کتنی سطحی تھی اس کا اندازہ کرنا ہو تو فسادات پر لکھے گئے ادب کو سامنے رکھ لیجیے۔

۴۷ کے فسادات پر سب سے زیادہ اردو میں ہی لکھا گیا ہے اس لیے کہ وہ اردو والوں کے لیے ایک تہذیبی المیہ بھی تھا لیکن تحریک کے زیر سایہ جو افسانے لکھے گئے وہ سچائی کو سانحہ کے تجربہ کو بیان نہ کر کے ان پر دراصل پردہ ڈال رہے تھے اور سطحی انداز میں حساب برابر کر رہے تھے۔ صرف منٹو کا رویہ ایک مفکر مورخ کا تھا جس نے اس حادثہ کو معروضی انداز میں دیکھا تھا۔ اور بیدی نے لاجونتی کی حد تک، ورنہ انتظار حسین کے علاوہ کسی افسانہ نگار کے یہاں وہ شدید تجربہ نہیں ابھرا جسے واردات کہا جائے۔ یا پھر قرۃ العین حیدر تھیں جنھوں نے اسے وقت کے تناظر میں ایک تاریخی حقیقت کے طور پر قبول کیا، جھیلا اور بھوگا تھا۔ لیکن تحریک سے وابستہ لوگوں کے نزدیک فسادات ایک برننگ ٹاپک BURNING TOPIC ہی تھے۔

۳۶ سے لے کر اب تک یہی ثابت کرنے کی کوشش ہو رہی ہے کہ مقصدی ترقی پسند ادیب ہی سچے ادیب ہیں اور ان کی ہی تخلیقات تمام سماجی معاشی اور سیاسی روابط کی عکاس ہیں۔ لیکن عبرت ناک بات یہ ہے کہ اس دور کے تمام لکھنے والوں کی تخلیقات میں دو ایک مستثنائے چند جنھوں نے تحریک سے اپنی وابستگی یا عدم وابستگی کا اعلان غیر ضروری جانا تھا) محض طاری کردہ نام نہاد حقیقت پسندی اور غیر فنی اظہار کے علاوہ کچھ نہیں ملتا۔ ایسا نہیں ہے کہ اس دور میں افسانے نہیں لکھے گئے۔ وہ لوگ جو فن کو نظریہ اور تحریک سے جدا رکھنا پسند کرتے تھے وہ ایسی تخلیقات پیش کر رہے تھے جنھیں متعصب ترین ناقد بھی قبول کر رہا تھا، مثلاً محمد حسن عسکری، راجندر سنگھ بیدی، اشفاق احمد، غلام عباس اور قدرت اللہ شہاب وغیرہ۔ اور اسی دور میں قرۃ العین حیدر اپنے افسانوں سے مشرقی افسانوں کے کئی خلا پر کر رہی تھیں۔ ان کے مجموعے شیشے کی دیوار اور ستاروں سے آگے کے افسانے ہی دراصل نئے افسانے کی بنیاد تعمیر کر رہے تھے (افسوس اس بات کا ہے کہ سطحی سیاست کی وجہ سے نئی نسل کے فن کاروں تک ان کا نام بھی نہیں پہنچ سکا تھا۔ تفو بر تو اے چرخ گرداں تفو۔!)

واقعہ یہ ہے کہ ادبیات کبھی کسی ایک مقصد کے لیے گھڑے یا بنائے نہیں جائے بلکہ بیشتر ایک تجربہ یا تجربے کا ردعمل ہوتے ہیں۔ مثلاً ہم خود سے یہ سوال نہیں کرتے کہ کیا قمر احسن تمھیں بھوک لگی ہے۔؟ بلکہ ہم پچھلی غذا کی تہضیم کے بعد از خود بھوک کا تجربہ کرنے لگتے ہیں۔ اسی

طرح جب دو افراد محبت کرتے ہیں تو واضح مقصدیت یعنی تولید و تناسل ان کے پیش نظر نہیں ہوتا بلکہ عشق کا تجربہ ہی محرک ہوتا ہے، اور یہی اس کا جواز ہے۔ جیسے بچہ کے لیے کھیل۔ کہ کھیل کی افادیت اس کے پیشِ نظر نہیں ہوتی۔ وہ محض کھیل کے تجربہ سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اسی طرح ادبی تجربہ یا ادب کے ذریعہ حاصل شدہ تجربہ کا جو انبساط ہے وہ سب سے زیادہ طاقتور ہے اور یہی انبساط اس کا جواز ہے۔ اور یہی اس کا محرک اور یہی ادب کا فنکشن FUNCTION بھی ہے۔ (اس لیے کہ ادب کا فنکشن ہوتا ہے، مقصد PURPOSE نہیں ہوتا،) اس ادبی تجربہ کی عقلی طور سے وضاحت بھی دشوار ہوتی ہے، ورنہ انتظار حسین اور انور سجاد (بہ قول خود) افسانے کیوں لکھتے مقالات قلم بند کرتے رہتے۔

قاسم محمود نے لکھا ہے کہ ٹھوس خارجی حقائق کبھی بالذات افسانہ نہیں بنتے بلکہ تہضیم کے عمل سے گذر کر تجربہ یا بہ قول انتظار حسین واردات کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ قنوطی دراصل اس مخصوص گروہ کے افراد تھے جنھوں نے بجائے اپنے دور کو FACE کرنے کے ہمارے سامنے سماج کو ظالم اور منفی بنا کر پیش کیا تھا۔ نئے افسانہ نگار نے تو اپنے اردگرد کو جیسا دیکھا، پایا اور جانا ویسا ہی بیان کر دیا ہے۔ اس لیے آج کا افسانہ نگاری سماجی طور سے زیادہ حقیقت پسند اور مربوط ہے۔ اب نئے افسانہ نگار کا رویہ ایک جذباتی صحافی کا نہیں بلکہ ایک مفکر کا ہے اور نام نہاد حقیقت والی کہانی کے مقابل یہ رویہ شدید ردعمل کا مظہر ہے جس کے ہی نتیجہ میں لہجہ اور نیا اسلوب سامنے آسکا ہے۔

فاروقی صاحب کے بہ قول نئے افسانے کا مسئلہ یہ ہے کہ اس کو ترقی پسند افسانے سے کسی قسم کی غذا نہ مل سکی جس کی وجہ سے وہ لامحالہ شاعری کی طرف بھاگا اور زبان و بیان کا مسئلہ پیدا ہوا۔ بہ قول محمد عمر میمن ۴۷ تک افسانہ نگاروں نے خود اپنی روایتوں سے انحراف کیا تھا اور تقسیم کے بعد بھی یہ لوگ اسی رومان پسندانہ سماجی حقیقت پسندی کا شکار رہے۔ اور اسی قسم کی فارمولا کہانیاں لکھتے رہے جیسی پہلے لکھتے تھے۔ یعنی آدمی بالکل معصوم ہے اگر اس میں غلط کاری کا شائبہ بھی ہے تو اس کی تمام تر ذمہ داری سماج پر ہے۔ چونکہ اس رویہ کے خلاف ردِعمل ہونا تھا اور ہوا ـــــ ورنہ جہاں تک سماجی روابط اور معنویت کا معاملہ ہے یہ بات طے شدہ ہے کہ کوئی بھی فکشن اس کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ شکوک کی بنیاد اگر ایک طرف عصبیت گروہ بندی اور غیر آمادگی تھی تو دوسری طرف نئے افسانے کے اچانک

بدلے ہوئے اسلوب و زبان بھی اس کا سبب بنے۔
افسانہ کی نئی زبان جو بڑی حد تک شعری زبان تھی افسانہ کے لیے ایک باندھ بنتی گئی جس کی وجہ سے نیا افسانہ قائم نہیں ہو پا رہا تھا۔ حالانکہ فاروقی صاحب نے بہت پہلے ہی افسانہ میں اس کی نثریت اور زبان پر غور کرنے کی ترغیب دی تھی لیکن تجربہ اور تن آسانی کے دور میں اسے قبول نہ کیا گیا۔ انھیں کے الفاظ میں ملاحظہ کیجیے۔

"پلاٹ کی ترتیب میں اتھل پتھل، کرداروں کی جگہ محض اشاروں، ٹائپ یا علامت کا استعمال، واقعات میں پر اسرار ماورائیت اور واقعیت کے ساتھ ساتھ داستانی یا طلسماتی رنگ ـــــ یہ سب چیزیں اس زبان کے بغیر ممکن نہیں جس پر شاعری کے براہ راست دریوزہ گر اور دست نگر ہونے کا الزام نہ لگ سکے۔ ہمارے نئے افسانے کی اسی شعری زبان نے ہی اس پر یہ الزام لگوایا ہے کہ وہ عصری حقیقتوں سے بے نیاز اور سماجی مسائل سے بے پروا ہے۔ ورنہ انور سجاد سے لے کر شفق، رشید امجد اور شوکت حیات تک کوئی ایسا افسانہ نگار نہیں جس نے عصری حقائق کو پوری طرح اپنی گرفت میں نہ لیا ہو۔ سریندر پرکاش، بلراج، احمد ہمیش یا خالدہ اصغر کو الگ رکھیے۔ ان کے بارے میں تو دشمنوں کو بھی شبہ نہیں کہ ان کے قدم زمین پر مضبوط ہیں۔ لیکن جدید تر افسانہ نگار اگر اپنی گرفت زبان پر بھی اتنی ہی مضبوط رکھتے جتنا غلبہ ان پر احساس حقیقت کا ہے تو نئے افسانے کے نئے ابعاد اور بھی روشن ہوتے۔ انتظار حسین کی مثال سامنے کی ہے۔"

فاروقی صاحب کے اس اقتباس سے میری بات اور واضح ہو چکی ہے۔ اور اب یہی عرض کر دوں کہ جدید تر نسل نے اب اس شعری زبان کی جگہ حقیقی افسانوی زبان کو اختیار کیا ہے اور یقیناً نئے ابعاد روشن ہو رہے ہیں۔ نیا افسانہ اب من حیث افسانہ ایک اہم صنف بن چکا ہے۔ جس میں افسانہ کے تمام لوازمات ہیں اور جو کھلی حقیقت نگاری سے کوسوں دور اپنے اور اپنے پیش روؤں کے تجربات کی روشنی میں بغیر کسی خوف، جبر، مرعوبیت اور لالچ کے اپنا کام FUNCTION انجام دے رہا ہے۔ اسی کے ساتھ افسانے کے اہم اور غیر جانبدار نقادوں نے بھی چھٹ بھیوں کی قد آوری اور نقالوں کی نقالی کا بھرم کھو لینے پر آمادگی کا اظہار کیا ہے۔ اسی موقع پر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ایک اہم مختصر مضمون کی طرف اشارہ کرنا بھی

ضروری ہے جو شب خون میں "کچھ جدید افسانہ کے بارے میں" کے عنوان سے شائع ہوا تھا اس مضمون میں من جملہ دوسرے اہم سوالات قائم کرنے کے انھوں نے فرمایا کہ۔

"۔ ۔ ۔ ۔ ترقی پسند تحریک نے جس کی مقصدیت اگرچہ سرسیّد تحریک کی اصلاحی کوششوں سے یکسر غیر متعلق نہ تھی، زبان کے مقابلے میں سرسیّد تحریک کے رول کو الٹ دیا اور اپنی ولولہ انگیزی اور ہیجان خیزی کی بدولت اردو کو پھر اسی شعر زدگی اور جذباتیت کی دل دل میں ڈال دیا۔ جس سے سرسید تحریک نے اسے آزاد کرانے کی کوشش کی تھی۔

نثر کی یہ شعریت جس کا تعلق سستی جذباتیت، کھوکھلے جوشیلے پن اور لفظوں کی سجاوٹ اور رنگینی سے ہے۔ جدید اردو افسانہ سے کوئی میل نہیں کھاتی۔ جدید افسانہ کا سفر زبان کے چٹخارے سے انحراف کا سفر ہے۔ لیکن جب یہ کہا جاتا ہے کہ جدید افسانہ شاعری کے قریب آرہا ہے تو میرے نزدیک اس سے مراد فقط یہ ہے کہ جدید افسانہ شاعری کے جوہر سے نزدیک آرہا ہے یعنی اب بات واشگاف اور کھلے ڈلے طور پر نہیں کہی جاتی بلکہ علامتی اور تمثیلی طور پر ۔ ۔ ۔ جدید افسانہ کی بنیادی باتوں کو دیکھیے تو یہ زبان اب سادہ، سپاٹ، ٹھیٹھ اور کھری اور غیر مرصّع اور غیر رنگین ہو گئی ہے۔ کم و بیش وہی جو منٹو کی زبان ہے۔"

اس طرح زبان کا وہ نامانوس استعمال جس کی وجہ سے افسانہ پر الزامات عائد کیے جاتے تھے ختم ہوتا جارہا ہے اور محمود ہاشمی کے بہ قول اب ہمارے عہد کا تخلیقی تجربہ اسی فکشن میں نمایاں ہو رہا ہے جو مختصر ہونے کے باوجود اس عصر کی داستان ہے۔

ٹھہریے ——! شیخ اسحاق قصّہ گو نے شیخ مبارک سے کہا کہ میں تمھیں یہ قصّہ اس شرط پر دے رہا ہوں کہ اسے کسی نادان، بیوقوف، جاہل اور بے ایمان کو نہ سنایا جائے۔

مہدی جعفر

نیا افسانہ، اظہار کے چند مسائل

اظہار کا مسئلہ ترسیل کے مسئلے سے مختلف ہے۔ ترسیل قاری کا احاطہ کرتی ہے اور اظہار فن کار سے متعلق ہے۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ اپنی صنف کی نسبت سے اپنے اظہار میں کچھ زیادہ ہی آزاد ہے۔ شاعری اگر پابند ہے تو اپنے آہنگ اوزان وغیرہ کی۔ اسے بیانیہ کی زنجیر سے کافی حد تک نجات رہتی ہے۔ مگر افسانہ نگار اپنے اظہار پر ترسیل کی پابندی سے بالکل چھٹکارا حاصل کرنے میں شاید حق بجانب نہیں ہے۔ شعوری طور پر نہ سہی تو لاشعوری طور پر ترسیل اپنا اثر ڈالتی ہے۔ ترسیل کے سلسلے میں جو زنجیر اسے پابند کرتی ہے عموماً وہ بیانیہ کی ہے۔ نئی نسل کا افسانہ نگار اپنی ذہنی فعالیت کی بنا پر زیادہ پابند نہیں رہنا چاہتا۔ اس میں استقلال و استقرار کی کمی ہوتی ہے۔ طرّہ یہ کہ اس دور میں صبر و قرار جیسی اشیاء عنقا ہوتی جا رہی ہیں۔ زمانے کی تیز رفتاری اپنی روش سے اظہار جیسے پودے کو بھی پامال کرنے پر تلی ہوئی ہے۔ لہٰذا نیا فن کار اپنا وقت نکھارنے سنوارنے پر صرف کرنے کے بجائے اپنی نکالی ہوئی فرصت کو نئے پن اور نئی جہتوں کی گرفت میں لگا دیتا ہے۔ چنانچہ نئی نسل کے فن کار نے اپنے ارتقا کو فطری طور پر نئی زبان کی تشکیل سے جوڑ دیا ہے۔ وہ الفاظ کی نئی تراکیب سے اپنا وسیلۂ اظہار متشکل کرتا ہے اور ایک ہی جست میں کئی باتیں گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ وہ قاری کے تاثر پر قانع ہے چاہے برعکس ہی کیوں نہ ہو۔ نئے فن کار کو اظہار کی ذمہ داری قبول کرنے میں عار نہیں مگر ترسیل کا زیادہ تر بوجھ قاری کے کاندھوں پر ڈال دیتا ہے۔ کیا اس کا رویہ متوازن ہے۔؟ شاید ہاں۔

عصری حسیّت کی رو سے دیکھیے تو آج کی صورت حال انتہائی پیچیدہ دشوار اور بوجھل ہے۔ ماحول سنگلاخ ہے۔ راہیں مسدود نظر آتی ہیں۔ پیش منظر دھند سے اٹا ہوا ہے

اور امید کی کرن او جھل ہے۔ سوال اٹھتا ہے ایسی صورت میں کیا قاری فن کار کا ہاتھ بٹا نہیں سکتا۔ آٹھویں دہائی کے اواخر تک آتے آتے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قاری اپنی نئی ذمہ داری سنبھالنے کے لیے زیادہ مستعد ہو گیا ہے۔ اسے متحرک دیکھ کر فن کار بھی اس کی طرف جھکنے پر آمادہ ہے۔ کبھی کبھی قاری کی دلچسپی کے واسطے سے اس کی دَر کی صلاحیتوں کو ابھارنے کے لیے GENUINE فن کار اپنے طریقِ اظہار سے شدید ذہنی تناؤ اور سر درد پیدا کر دیتا ہے مگر یقیناً ذرا وقت گزرنے کے بعد قاری اپنے آپ کو ایک بہتر صورتِ حال میں پاتا ہے تاکہ اظہار اور ترسیل کے درمیان گھنا رشتہ استوار کر سکے۔ نئی نسل کے فن کار کے اظہار سے متصل ہو جانے پر روایتی طرز کا قاری بھی کچھ زیادہ پچھڑا نہیں رہ جاتا۔ بس دونوں کے درمیان حیاتی فعالیت کا فرق رہ جاتا ہے۔ اسی فعالیت کے اختلاف سے غلط فہمیاں یا خوش فہمیاں جنم لیتی ہیں۔ نئی نسل کے ترچھے پن کو برداشت نہ کرتے ہوئے پرانی نسل کس بل نکالنے کی کوشش کرتی ہے۔ مگر کب تک۔ آخر کار تخلیقی عمل نئے مدار میں جست لگا ہی دیتا ہے۔ نئی نسل کا مسئلہ محض مختلف سمتوں کی جست کا نہیں بلکہ نئی تخلیقی تعمیر کا بھی ہے۔ یعنی INDIVIDUAL VARIABILITY سے اخذ کی ہوئی INDIVIDUAL UNIFORMITY کی تشکیل۔

اظہار کے سلسلے میں نئی نسل نے جو طرح طرح کی استعاراتی ہیئتی اور اسلوبیاتی کروٹیں لی ہیں وہ افسانے کی قلبِ ماہیت کا پیش خیمہ ہیں۔ نئی نسل کے سامنے استعاروں اور علامتوں کے نئے پیکر تراشنے کا مسئلہ ایک طرف ہے تو دوسری طرف ان سے فن کی تشکیل کرنے کا مسئلہ ہے۔ مسئلہ یہ بھی ہے کہ کون سی پرانی قدروں کو قائم رکھا جائے۔ اظہار کے نئے برِاعظم کا انکشاف کرنے میں نیا فن کار کشتی کھے رہا ہے۔ مگر ہر کولمبس اپنے ساتھیوں یعنی قاریوں کے ردِّ عمل کا سامنا بھی کر رہا ہے۔

کیا نئے فن کار کو برِاعظم نظر آ گیا ہے؟

جدید افسانوں کا اظہار محض تکنیک کے نو بہ نو تجربوں تک ہی محدود نہیں رہ گیا ہے۔ اظہار کا یہ مسئلہ ساتویں دہائی کا مسئلہ تھا۔ آٹھویں دہائی کے اوائل میں اکرام باگ، اختر یوسف، قمر احسن، شوکت حیات، شفق، حسین الحق وغیرہ نے سامنے آ کر نئی نسل کے اظہار کو بڑھانے کی کوشش کی۔ یہ سلسلہ پاکستان میں انور سجاد اور خالدہ اصغر پہلے ہی شروع

کر چکے تھے۔ احمد ہیش، رشید امجد، احمد داؤد، مرزا حامد بیگ، مسعود اشعر جیسے فن کاروں نے اظہار کا مسئلہ حل کرنے کے لیے نئے راستے اختیار کیے۔ اب مسئلہ اظہاری تجربوں کا اتنا نہیں ہے جتنا کہ ترسیل کے تجربوں کا ہے۔ اظہار کا مسئلہ نئی زبان کے استعمال کے ساتھ افسانے کو وسیع اور موثر کینوس مہیا کرنا بھی ہے۔ ایسا کینوس جو نئی پود کے ذریعے اظہار کو طویل افسانوں، ناولوں، حتیٰ کہ داستانوں تک پہنچا سکے۔ اظہار کے نئے وسائل کو دیکھتے ہوئے شاید داستان کا لفظ مناسب نہیں۔ یہ نیا تجربہ اپنے ساتھ اپنا عنوان بھی لائے گا۔

یہ بات شاید غلط نہ ہو کہ اب جبکہ فن کار نے قاری کا امتحان لے لیا ہے، قاری فن کار کے امتحان پر آمادہ ہے کہ دیکھیں اس کا اظہار مختصر افسانوں کی تجربہ گاہ سے ایک بڑے میدان میں کیونکر آتا ہے۔ جدید افسانے اگر طویل ہوتے ہیں تو یہ ایک فنامنا ہے جس میں ہم مختلف عوامل کا زیادہ وسیع امتزاج دیکھ سکتے ہیں۔ ان میں استعاروں اور علامتوں کا نقش زیادہ مناسب اور مکمل صورت میں داخل ہو سکتا ہے۔ اظہار کی ندرت میں فن کار کتنا قادر ہے اس کا اندازہ بڑے کینوس پر ہوتا ہے جہاں تخلیقی عمل کی پرچھائیں لمبی پڑتی ہے۔ اور بیانیہ کے تناسب اور مزاج کا کھل کر اندازہ ہوتا ہے۔ جدید اظہار میں طویل نگارش کا حل پیش کرنے میں اولین کوششیں زیادہ تر آٹھویں دہائی کی مرہونِ منت ہیں۔ حالانکہ ساتویں دہائی میں اکّا دکّا افسانے اپنا سر ابھار چکے تھے۔ مگر 'آگ الاؤ صحرا'، 'کانچ کا بازیگر'، 'کھوگئی آواز'، 'مردہ گھوڑے کی آنکھیں'، 'بازگوئی'، اور 'کہانی مجھے لکھتی ہے' جیسے جدید اور طویل افسانے بعد کی دین ہیں۔ ان طویل افسانوں کا آپس میں تقابل کیا جائے تو ہر ایک کی خصوصیت یا کوالٹی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ یعنی تاریخ کی انتہاؤں پر مبنی عصری حسیت میں فن کار کا نیا تخلیقی عمل کیا گل کھلاتا ہے۔ چنانچہ 'آگ الاؤ صحرا' میں داخلی شخصیت یا ذات کا ٹوٹاؤ اظہار کے وسیع ہونے کی وجہ سے بہت واضح ہو گیا ہے۔ اور اس میں عصری حسیت سے زیادہ نسلی کرب جھلک اٹھا ہے۔ مگر بیانیہ نئے امیجز اور استعاروں کے ساتھ روایتی امتزاج رکھتا ہے۔ 'کانچ کا بازیگر' کا مسئلہ دوسرا ہے۔ یہاں اژدہام، عوام الناس یا آبادیوں کا تمثیلی سفر ہے جس میں اسطور سازی کا عمل نظر آتا ہے۔ انفرادیت یا فردیت کا ماحول سے ردّعمل ہے۔ بیانیہ پیچیدہ ہو جاتا ہے مگر اس کے باوجود روایتی لپیٹ سے نہیں بچتا۔ 'کھوگئی آواز' میں نئے استعارے عصری حسیت کی عکاسی کے لیے واضح اور روایتی بیانیہ کی آمیزش رکھتے ہیں۔ 'مردہ گھوڑے

کی آنکھیں ایک ہی مضبوط اور شدید استعاراتی محور پر عصری حسیت یا تاریخی انتہا کو فکر اور محسوسات اور داستانوی اور جدید اظہار کے ساتھ متصادم کرتا ہے۔ یہ افسانہ جدید و قدیم کی آمیزش سے طویل اظہار کا مسئلہ حل کرتا ہے۔ بازگوئی میں عصرِ حاضر کا کردار داستانوی صورتِ حال سے گزرتا ہے جو تاریخیت سے لبریز ہونے کے باعث زیادہ تر روایتی بیانیہ کی شکل اختیار کرتی ہے۔ کہانی مجھے لکھتی ہے کے تخلیقی عمل میں نئی رومانیت اور فردیت کے ساتھ تاریخیت اور انشائیے کی آمیزش ہے جو اسے وسعت بخشتی ہے۔ علاوہ ازیں اس میں تخلیقی عمل کی نوعیت زیرِ بحث ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کیا روایتی بیانیہ نئی نسل کے موڑ کو گرفت میں لے سکتا ہے۔ کیا قدیم دیومالائی عمل طویل سفر پر نکل پڑنے کی ترغیب کے ساتھ نیا زادِ راہ فراہم کر سکتا ہے کہ افسانہ عصری سطح سے آگے بڑھے۔

ظاہر ہے افسانہ نئے میڈیا میں اترنے یا نئے ابعاد میں پھیلنے کے لیے نیا اظہاری وسیلہ چاہتا ہے۔ اظہار کے ٹھوس تجربے انور سجاد نے مختلف بیاریوں کی زمینوں میں کیے ہیں۔ کیا ایسے اظہار کی بنیاد پر عہدِ حاضر کی داستانیں لکھی جا سکتی ہیں۔ انھوں نے طویل افسانہ لکھنے کی کوشش کی ہے۔ افسانہ "آج" طویل ہونے کے عمل کے باوجود سمٹتا ہے۔ یعنی مختلف اکائیوں سے ہوتا ہوا کلّی طور پر کرومو سومز کی سطح تک جا پہنچتا ہے۔ انور سجاد کے ٹھوس استعاراتی اظہار میں تبدیلی نہیں ملتی اور آگے بڑھنے اور عقب میں پھیلنے کی گنجائش انور سجاد ہی نکال سکتے ہیں یا شاید وہ ایسا نہیں کر سکتے۔ اس لیے کہ ان کا تڑپتا کسمساتا یا بل کھاتا ہوا اسلوب یا جملوں کا سنٹیکس حقیقت خیز ہونے کے شعوری عمل میں فطری اساطیری تشکیل سے گریز کرتا ہے۔ چنانچہ اسلوب میں آرکی ٹائپس سامنے آتے ہیں مگر خارجیت کی یلغار کی وجہ سے داخلی تجسیم کی گرفت سے پرے ہو جاتے ہیں۔ افسانے سنڈریلا میں بھی ان کا رویہ اسطور سازی کے بعد اسطور شکنی کا تھا۔

طوالت کے سلسلے میں ایک نیا طرزِ اظہار ایک ہی استعارے یا علامت کے گرد کئی افسانوں کا تشکیل پانا ہے۔ رشید امجد نے اظہار کے نئے طریق کار سے قبر اور تابوت کے عمل اور ردِّ عمل کو ماحول اور مناظر کی مقناطیسیت عطا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر انور سجاد کی طرح ان کے یہاں بھی نئے بیانیہ کے فروغ پانے کا مسئلہ بدستور ہے۔ احمد داؤد، شوکت حیات، حسین الحق وغیرہ کی افسانوی سیریز میں بھی طویل ہونے کی راہ نمایاں ہوئی ہے۔ میں تو یہاں

تک کہنا چاہتا ہوں کہ کمار پاشی کا افسانہ "س کا جسم" اپنی دوہری شاخوں کو بیانیہ کی زائد آمیزش اور تفصیل کے ساتھ لے چلتا تو ایک طویل افسانے کا وسیع کینوس اختیار کرلیتا۔ یہ ضرور ہے کہ خالص ہیئتی تجربے، ابہام اور تجرید میں لازمًا فرق آجاتا مگر ترسیل کی دشواری بہت کم ہوجاتی۔

آٹھویں دہائی میں لکھے گئے اکّا دکّا روایتی طرز کے افسانوں میں مسئلہ نہ اظہار کا ہے نہ ترسیل کا۔ یہ افسانے زیادہ پیچیدہ نہیں ہوتے اور اپنے طریقِ اظہار کو عام واقعاتی سطح پر رکھتے ہوئے قاری کی ترسیل کا بوجھ اٹھا لیتے ہیں۔ ان افسانوں کی عمر کم ہوتی ہے۔ دوسری طرف تمثیلی افسانے ہیں جو تاریخی ارتقا اور عصری حسیّت پر گرفت رکھنے میں سماجی اور سیاسی شعور کو گنجلک پیچیدہ صورتِ حال میں خلق کرتے ہیں۔ ظاہر ہے تمثیلی اظہار میں تصورات اور خیالات پروجکٹ کرنے کے لیے مناسب امیجز یا پیکر تراشے جاتے ہیں۔ جن میں آرکی ٹائپس بھی جھلکتے ہیں۔ تمثیل کا افادی پہلو یہ ہے کہ ہو کا عالم، سازشی داؤ، مدافعت، الف لام میم، ڈوب جانے والا سورج قصّہ دیو جانس جدید جیسے افسانے نئے بیانیہ کی تشکیل میں معاون ہوتے ہیں علاوہ ازیں یہ افسانے ٹکنیک کے تجربوں کی آماجگاہ ہوتے ہیں۔

قاری اور فن کار دونوں کا مسئلہ آگے نکلنے کا ہے۔ مگر تجریدی یا علامتی افسانہ نگار اپنی دشواریوں کے باعث قاری کی ترسیل کی پروا نہیں کرتا۔ وہ خود کو اظہار تک ہی محدود رکھتا ہے۔ یہاں اظہار کا مسئلہ زیادہ گمبھیر ہوجاتا ہے۔ ظاہر ہے فن کی تخلیق کے دوران فن کار کے داخلی قاری کے علاوہ کوئی دوسرا رمز شناس موجود نہیں ہوتا جو اپنے ردِّ عمل کے ذریعہ خبر دے کہ اظہار کی تکمیل میں کیا بچ رہا ہے اور اسے کہاں کہاں اور کمندیں ڈالنی ہیں۔ طرّہ یہ کہ فن کار کا داخلی قاری اسی کی برین واشنگ کا شکار ہے۔ چنانچہ نئے فن کار کا پہلا مسئلہ اپنی اور یجنیلٹی پر بھروسا اور اعتماد پیدا کرنا ہے۔

علامتی افسانوں کی دشواری یہ ہے کہ تخلیق کے دوران ایک شدید قسم کی امیجری تحیّر یا تاثر کی صورت پہلے پیدا ہوتی ہے۔ اس کیفیت کو استعاروں یا لفظوں کا جامہ پہنانے کا مسئلہ بعد میں اٹھتا ہے۔ یہ تمثیلی افسانوں کے برعکس ہے جس میں خیالات اور تصورات کو پیش کرنے کے لیے مناسب امیجز یا استعارے تلاش کیے جاتے ہیں۔ ہم علامتی اظہار کی رو سے فن کاروں کے دو رویّوں پر نظر ڈال سکتے ہیں۔ مثلًا بلراج کومل، کمار پاشی، احمد ہمیش، قمر احسن وغیرہ ایسا علامتی حصار خلق کرتے ہیں جس میں بیانیہ کو زیادہ قلب ماہیئت سے نہیں گزرنا پڑتا۔ بلکہ زیادہ تر

روایتی بیانیہ سے کام چل جاتا ہے۔ ان کے یہاں نئی گرفت کا احساس اچھوتے پیٹرن کو حلقے میں لینے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اسلوب اور ہیئت میں نامانوس اکھڑے پن یا مروڑ کا عمل دیکھا جاسکتا ہے۔ دوسری طرف سریندر پرکاش، بلراج مینرا، انور سجاد، رشید امجد، احمد یوسف، شفق اور شوکت حیات وغیرہ بیانیہ کی ادھوری یا مکمل قلبِ ماہیت کی بنیاد پر نئے استعارے خلق کرتے ہیں جو ان کی علامتی بنت کے کام آتے ہیں۔ چنانچہ یہ افسانہ نگار بیک وقت تمثیلی اور علامتی اظہار کے دوہرے مسائل کا سامنا کرتے ہیں۔ لفظیاتی استعارہ سازی سے بیانیہ کی تشکیل میں رشید امجد اور اختر یوسف کے افسانے قابلِ توجہ ہیں۔ وہ سمندروں کو قطروں میں اور ریگ زاروں کو ذاروں میں اتارتے ہیں یا اس کے برخلاف وسعت اختیار کرتے ہیں۔ اختر یوسف کے دیومالائی استعاروں کی لڑی میں جو امیجز جھلملاتی ہیں اپنی ماورائی بنا پر علامتی بنت رکھتی ہیں۔ رضوان احمد کا مسئلہ انجماد کو متحرک کرنے کا ہے۔ مثلاً خشک سمندر کی مچھلیاں میں سارا تحرک سمندر میں آگ لگنے اور مچھلیوں کی قلبِ ماہیت کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ قمر احسن کے افسانے سرّیت اور فعالیت کے نمائندے ہیں مگر مسئلہ یہ ہے کہ قاری ان کے یہاں کیسے کہتے ہیں نہیں دیکھتا بلکہ کیا کہتے ہیں دیکھنا چاہتا ہے۔ ابابیل اور نیا منظر نامہ میں الفاظ کے درمیان طاقت ور کیفیات جھلکتی ہیں۔ وہ ہیئتی افسانہ نگار ہیں۔ اور تخلیق میں تحریر کا پراسس ابھارتے ہیں۔ غالباً فنشڈ پراڈکٹ پر ان کی توجہ کم ہوتی ہے۔ حمید سہروردی اور رشید امجد کا ایک نقطۂ اشتراک یہ ہے کہ دونوں نظم و نثر کے اتصال کا مسئلہ پیدا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے مسئلہ زندہ زبان یا بیانیہ خلق کرنے کا ہے اور اس کے ذریعہ اپنے اظہار کو راہ دینے کا۔ نئی اور زندہ زبان کا مسئلہ حل کرنے کے لیے فن کار نے اردگرد کے ماحول کو اچھی طرح کھنگالنے کی کوشش کی ہے۔ انور سجاد شہری میڈیم کے استعاراتی استعمال میں پیش پیش ہیں۔ احمد داؤد عجائب گھر ایک اور دو میں شہر کے منظروں سے ایسے فطری اور غیر فطری عوامل کا تصادم مرتسم کرتے ہیں جو عنقا ہوگئے ہوں۔ چورا ہے پر بولتی عورت ازل سے پرواز کرنے کی خواہش کے باوجود اسٹیچو کی شکل میں بھی غیر معمولی نقش ابھارتی ہے۔ سرد ماحول کو زندہ کرنے کی یہ ایک طنزیہ کوشش ہے۔ مرزا حامد بیگ "بُرج عقرب" میں CONSTELLATION یا نجوم کے اثرات سے پیدا شدہ پراسراریت اور مقناطیسیت سے ایک نئی صورتِ حال خلق کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ فرد کا شہری کردار، زندگی پر اس کی قلیل مدتی گرفت، عمر کے کارآمد وقفے کی ناپ "ملا ل"

ماحول کی زہرناک کیفیت یہ ساری باتیں اظہار میں سماتا چاہتی ہیں اور سنہرے بچھو کی مرکزی علامت سر اُبھارنے لگتی ہے۔

افسانے کا مسئلہ دیہی حسیت کو بھی علامتی ڈھنگ سے اجاگر کرنے کا ہے۔ اس سلسلے میں سریندر پرکاش، کمار پاشی، احمد ہمیش، قمر احسن اور شفق وغیرہ نے کلّی یا جزوی طور پر اپنی تخلیق کا استعاراتی نظام گانو کے ماحول سے اخذ کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ شہر اور گانو کے مختلف میڈیا سے ابھرنے والی علامتوں کی تشکیل کس طرح ممکن ہے۔ اور یہ کہ ایسی علامتیں محدود ہوں گی یا ان کی آفاقیت مسلّم ہوگی؟ چنانچہ دیہی مسائل سے متعلق سریندر پرکاش کے افسانے "بجوکا" اور شہری مسائل کے سلسلے میں رشید امجد کے افسانے "شناسائی دیوار اور تابوت" کا مطالعہ معنی خیز ہو سکتا ہے۔

عموماً مسئلہ یہ رہا ہے کہ افسانوں میں علامت کی ضروری تجسیم اور اس کے بھرپور اظہار میں فن کار کو بڑی حد تک کامیابی حاصل نہیں ہوتی۔ علامت ایک شدید تاثر بکھیر دیتی ہے اور قصہ ختم۔ دیکھنا یہ ہے کہ فن کار علامت کو طلوع کرنے میں کتنا انتظام اور اہتمام کرتا ہے تاکہ علامت جمالیاتی سطح پر نکھر اٹھے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ "بجوکا" علامت کی کھل کر نمائش کرتا ہے۔ یا یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بیانیہ کی سادگی علامت کی ڈرامائیت میں اضافہ کر رہی ہے، حالانکہ یہ بات اسی مخصوص افسانے پر محیط ہے۔ بیانیہ کی سادگی کے باوجود جب اچانک کھیت کے پرلے حصّہ میں سے فصل کاٹتے ہوئے بجوکا کی زندہ شبیہہ نظر آتی ہے حسّاسیت کی ایک تیز رو دوڑ اٹھتی ہے۔ پھر ایک ایک لفظ قاری کو حیرت میں ڈالتا چلا جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہوری اور اس کے پوتے تو سکتے میں آ ہی گئے ہیں ساتھ میں قاری بھی سناٹے میں آ گیا ہے۔ بجوکا غیر بشر سے مافوق البشر صورتِ حال میں منتقل ہو کر زندہ علامت بن جاتا ہے۔ یہ قلب ماہیت کا عمل ہے۔ علامت کے چند واضح ابعاد غور طلب ہیں۔ بجوکا کھیت اور فصل کے آرکی ٹائپ کی تجسیم ہے۔ کھیت کاٹنے کی رسم سے وابستہ ہے۔ پنچایت کے رواج میں شامل ہے۔ اس کے وجود میں گانوں کا کلچر موجود ہے۔ وہ سماج سے متعلق ہے۔ تاریخ سے منسلک ہے۔ اسے ضابطے تسلیم ہیں۔ ہوری کا حکم مانتا ہے۔ اور عزت کرتا ہے۔ مگر ان سب باتوں سے ماورا بھی ہے۔ اس کا طرزِ عمل جدید وقت کا ہے۔ برخلاف اس کے ہوری کا غم و غصّہ اور جھنجھلاہٹ، اس کا پیچ کھانا ایک روایتی شخص کا طرزِ عمل ہے۔ یہ رویّہ اس کا ہے جس نے فصل

اگانے میں تکلیفیں جھیلیں مگر فصل کٹنے کا وقت آنے پر FRUSTRATED ہوگیا۔ بجوکا کا اطمینان نرمی او ملائیمت، اس کا مسکرانا پھر ہوری کا متضاد رویہ یعنی غم وغصہ وغیرہ، دوسروں کی حیرانی یہ سب کے سب ایسی سچویشن کی نمائندگی کرتے ہیں جو ایک فنامنا بن گئی ہو۔ بجوکا کی قوت اور ارادہ اس کی کشش ثقل بن جاتا ہے۔ اس محور میں جان پڑتی ہے۔ ڈھانچہ گوشت و پوست اختیار کرتا ہے۔ درانتی خود بخود اس کے ہاتھ میں آجاتی ہے۔ وہ کھیت ہوری اور پنچایت سے مقناطیسی انداز میں طاقت کھینچتا چلا جاتا ہے۔ یہ علامت کا CENTRIPETAL FORCE ہے۔ ایسا لگتا ہے دنیا میں ایک مافوق وجود کا اضافہ ہوگیا ہے جو نہ صرف گانوٗ میں ہے بلکہ شہر اور ملک اور بیرونِ ملک میں بھی موجود ہے۔ اس کا وجود ہر گھر اور ہر فرد میں ہے۔

اس افسانے میں غالباً زبان اس لیے روایتی انداز کی ہے کہ زاویۂ نظر ہوری کا ہے۔ اگر افسانہ بجوکا کی نئی سطح سے تشکیل پاتا تو بجوکا کی طرح زبان بھی TRANSFORM ہو جاتی۔ کیا عہدِ حاضر کا شعور دہرے بیانیہ کا طلب گار ہے۔ یعنی خارجی اور داخلی بیانیہ ؟

سوال یہ بھی ہے کہ سریندر پرکاش نے اسطوری کردار تخلیق کر دیا مگر اس کی سطح کو دور تک پھیلانے کا جوکھم نہ سہہ سکے۔ کیا بجوکا کا طویل افسانہ بن سکتا تھا جو ماحول کے مختلف ابعاد کو چھانتا پھٹکتا ہوشیار کرتا اور طلسم جگاتا چلا جاتا ؟

شہری ماحول کے تمثیلی اور علامتی بیانیہ کے طور پر رشید امجد "شناسائی دیوار اور تابوت" میں لفظوں کو اشیاء اور گیند کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً جملہ ٹوٹ کر فرش پر گر جاتا ہے تو اسے اٹھا کر ڈاکٹر کی جیب میں ٹھونس دیتے ہیں۔ وہ اردگرد کی اشیاء میں حسّاسیت بھر دیتے ہیں۔ ان میں زندگی اور تحرک جگا دیتے ہیں۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ساری قلب ماہیت، اشیاء ماحول اور فرد کی سوچ میں ہے۔ مکالموں میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہے۔ جس کی وجہ سے حقیقت اور خواب کے تصادم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ علامت کو ابھارنے سے پہلے بیانیہ کو طلسمی کرنے کی ضرورت کیا تھی۔ شاید یہ اس لیے ہوا کہ مایوسی اور زخم خوردگی کا مجرد احساس سادے بیانیہ میں قاری کو غیر دلچسپ اور بے کیف کر دیتا یا اس احساس کو وہ موڑ دینا چاہتے ہیں یعنی اس کی قلب ماہیت کرنا مقصود ہے۔ رشید امجد کے اس افسانے کی مماثلت عوض سعید کے افسانے "رات والا اجنبی" سے بنیادی ہے۔ آخر الذکر افسانہ تجریدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں تجسیمی یا نامیاتی عمل جو علامت کی تشکیل کا باعث ہے، مفقود ہے۔ بیانیہ سیدھا سادہ

ہے۔ رشید امجد کے افسانے کی طرح یہاں بھی ازدواجی زندگی کی مایوسی اور نفسیاتی خلیج ظاہر ہوئی ہے۔ رات والے اجنبی کا استعارہ مافوق الفطرت نہیں ہے۔ مگر رشید امجد کے یہاں اچانک زن و شوہر کی خلیج سے ایک مافوق البشر ہیولے کی تجسیم افسانے کو علامتی جہت سے ہمکنار کر دیتی ہے یعنی گزرتی ہوئی عمر کے ساتھ عہدِ حاضر کی سچویشن اس طرح مدغم ہوتی ہے کہ عورت کی مرد سے بے اعتنائی اپنا داخلی آہنگ لیے ہوئے الگ حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ عجیب الخلقت ہیولا جو زن وشوہر کی علیٰحدگی کی تجسیم ہے، ایک ساز بجاتا ہے اور اس کی آواز پر عورت رقص کرتی ہے۔ صورت حال کی PLURALITY کو اجتماعی طور پر بھی پہچانا گیا ہے۔ یہ انفرادیت یا فردیت کے اعتبار سے سماج کا حصّہ ہے۔ پڑوسیوں کے یہاں بھی یہ ہیولا دیوار پر بیٹھا ہے اور اس کے ساز پر پڑوسی کی عورت رقص کرتی ہے۔ اگرچہ رشید امجد کی تشکیل کردہ علامت میں بھی قلبِ ماہیت کا عمل ہے مگر یہ ہیولا بجوکا کے برخلاف کسی خارجی شے کی داخلی تجسیم نہ ہو کر داخلی صورتِ حال کی داخلی تجسیم ہے جسے خارج پر منعکس کیا گیا ہے۔ شہری ماحول کے واسطے سے رشید امجد کے یہاں اسطوری کردار کم ہے فینٹسی زیادہ۔ آرکی ٹائپ کے لحاظ سے یہ عورت کا ANIMUS ہے جو عمر کے ساتھ سچویشن کے تناظر اور ردعمل کے طور پر شوہر کی امیج سے دور کرتا ہے۔ ہیولے میں تاریخیت نہیں ہے۔ بلکہ ازلی کیفیت ہے۔ مکانی طور پر یہ شہر کا سمبل ہے۔

سریندر پرکاش اور رشید امجد کے افسانے اور دیہی اور شہری میڈیا کی پروردہ علامتیں چند مسائل کو جنم دیتی ہیں۔ شلاً۔

کیا عصر حاضر کی شہری اور دیہی حسیات مختلف ہیں — ؟

کیا نئی زبان کی تشکیل میں داستانوی زبان کی بازیافت ضروری ہے۔ ؟ یا نئی علامتی اور استعاراتی زبان کی تخلیق اس لیے ضروری ہے کہ آج کی حسّی اور جذباتی روش پہلے سے بہت مختلف ہے۔ اور کیا افسانہ نئے بیانیہ کی صورت میں ہی آگے بڑھ سکتا ہے — ؟

کیا علامت کا مافوق الفطرت اور مافوق البشر ہونا ضروری ہے — ؟

کیا علامت بہت واضح ہو جانے پر استعارے میں بدلنے لگتی ہے ؟ کیا اسے بہت واضح کرنے کے بجائے مبہم طور پر پیش کرنے کی ضرورت ہے تاکہ مدہم روشنی کا وسیلہ بنی رہے — ؟

کیا طویل افسانہ فنی طور پر مختصر افسانے سے بڑا ہوتا ہے۔؟

کیا تجریدی اور علامتی افسانہ اجتماع سے کٹا ہوا ہے، یا اس کے ابہام یا OBLIQUENESS کی وجہ سے ایسا گمان ہوتا ہے۔؟

کیا تجریدی اور علامتی افسانہ نگاری قاری پر اپنی زخم خوردگی اور کثافت مرتسم کرتا ہے یا اپنی ذات پر ان کیفیات کو جھیلتے ہوئے طنز طلسم اور تحیر جگانے کی کوشش کرتا ہے۔؟

کیا تخلیق دریافت شدہ ٹکنیک اور ٹریٹمنٹ کی میکانکیت اپنا لیتی ہے یا اپنی ٹکنیک اور ٹریٹمنٹ کی الگ راہ نکالتی ہے۔؟

نئے افسانے کے آئندہ چند برس اس کی آزمائش کے ہیں، اور غالباً ان سوالوں کا جواب فراہم کریں گے۔

مسز لنڈا ونٹلنگ

جدیدیت کی نئی نسل میں رومانیت :
اظہاراتی اسلوب

زیرِ نظر مضمون[1] کا موضوع وہ اظہاراتی (EXPRESSIONISTIC) اسلوب ہے جو ساتویں دہائی کے افسانوں میں ملتا ہے۔ مضمون میں اس اسلوب کی خصوصیات پیش کی گئی ہیں اور اس اسلوب کو اس نسل کے افسانوں کے دیگر اسالیب سے ممتاز کیا گیا ہے۔ ساتھ ساتھ یہ بات بھی زیرِ بحث آئی ہے کہ اس اسلوب میں فنی طور پر نقائص کا امکان کہاں ہوسکتا ہے۔ اس مضمون کا مقصد افسانے کی قدر و قیمت کا تعین کرنا نہیں ہے بلکہ ایک GENRE کی تعریف کرنا ہے۔ چنانچہ ان افسانوں کا ذکر کیا گیا ہے جو اس GENRE کی خصوصیات کو واضح کرتے ہیں۔ یعنی افسانے اپنے فنی معیار کی بنا پر نہیں بلکہ اپنی اس نوع کی خصوصیات کے نمونے کی بنا پر زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔

اس نسل کے افسانہ نگاروں کے یہاں تین طرح کے رجحانات نمایاں طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ ہم اس دور کے افسانوں کو ان کے حقیقت نگاری پر مبنی ہونے یا حقیقت نگاری پر مبنی نہ ہونے پر، بیانیہ یا غیر بیانیہ ہونے پر، اور اپنی تخلیق میں مصنف کی موضوعی موجودگی یا اس سے معروضی فاصلہ رکھنے کی امتیازی خصوصیات کی تین بنیادوں پر تقسیم کرسکتے ہیں۔ ایک اسلوب میں حقیقت نگاری، بیانیہ انداز، اور ادیب کا اپنی تخلیق سے معروضی فاصلہ کی امتیازی خصوصیات ہیں۔ اس طرح کے اسلوب کو ہم MIMETIC اور نقالیاتی (REPRESENTATIONAL) کے نام سے موسوم کرتے

---

[1] ۔ اس مضمون کو دیکھنے اور مشورے دینے کے لیے میں پروفیسر گوپی چند نارنگ اور محمود ہاشمی کی بے حد ممنون ہوں۔ ڈاکٹر محمد عمر میمن اور شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی کئی تنقیدی اصطلاحات کے اردو ترجمے کرنے میں مدد دی۔

ہیں۔ دوسرا اسلوب پہلے اسلوب سے غیر حقیقت نگارانہ ہونے کے سبب مختلف ہے۔ یہ اسلوب NON-MIMETIC اور مثالیاتی (ILLUSTRATIVE) ہے۔ تیسرے اسلوب کی شناخت غیر حقیقت نگاری، بیانیہ انداز اور اپنی تخلیق میں ادیب کی موضوعی موجودگی سے ہوتی ہے۔ ہم اس اسلوب کو اظہاراتی اور تاثراتی اسلوب کا نام دے سکتے ہیں۔ ہر چند کہ اس کا قوی امکان ہے کہ ایک ہی افسانہ نگار کے افسانوں میں پہلے اور دوسرے اسالیب کی کارفرمائی ایک ساتھ ہو یا دوسرے اور تیسرے اسالیب کی ایک ساتھ مگر اس کا امکان بہت کم ہے کہ کسی کے یہاں ایک ساتھ پہلے اور تیسرے اسالیب کی کارفرمائی نظر آتی ہو۔ تینوں اسالیب میں معاشرے کو فرد کی نگاہ سے دیکھنے کی خصوصیت مشترک ہے[۲]

پہلے طرز کے اسلوب میں کہیں کہیں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ IRONY کا بھی استعمال ہوا ہے۔ یہ انداز دوسرے دونوں اسالیب کی بہ نسبت بہت کم استعمال میں لایا گیا ہے۔ اس طرح کے افسانوں کا موضوع اکثر و بیشتر صنعتی معاشرے میں فرد کے مسائل ہیں۔ اس اسلوب کے بہتر نمونے جذباتیت سے معرّیٰ ہیں۔ اور ان میں کسی حد تک وہ ذاتی بے تعلقی کا عنصر بھی شامل ہے جو IRONY کے لیے ضروری ہے۔ جدیدیت کی نسل میں یہ اسلوب بلراج کومل اور احمد ہمیش کی تحریروں میں ملتا ہے۔ نئی نسل کے مصنفوں میں سے انور قمر کے افسانے "گرمی"، "جیک اینڈ جل اور میرا بیٹا" اور "ہاتھیوں کی قطار" اس کی مثالیں ہیں۔ اسی طرح انور خاں کے افسانے "راستے اور کھڑکیاں" اور "تشنگی" میں بھی یہ اسلوب نمایاں ہے۔ نیز سلام بن رزاق کا افسانہ "انجام کار" اس اسلوب کی بہترین نمائندگی کرتا ہے اور اس اسلوب کا بہترین افسانہ بھی ہے۔

دوسرا رجحان غیر حقیقت نگاری کے بیانیہ انداز کا ہے جس میں فنتاسیہ (FANTASY)، ماورائے حقیقت نگاری کا اسلوب (SURREALISM) اور دیو مالائی عناصر کا استعمال کیا گیا ہے۔

---

[۲] ۔ وہ اس لحاظ سے ترقی پسند ادب سے مختلف ہیں۔ بقول شہزاد منظر، ترقی پسند ادبا کے سامنے: "خود سے زیادہ معاشرے کی اہمیت تھی ... اس کے برعکس جدید اردو افسانہ نگاروں کا زندگی اور اس کے مسائل کو سمجھنے اور اسے پرکھنے کا انداز انفرادی تھا..." (شہزاد منظر "سوال یہ ہے"۔ "اوراق" جولائی ۱۹۷۸۔ ص ۹۱۷-۹۱۸)۔ یعنی ہم کہہ سکتے ہیں کہ موضوع کے اعتبار سے ترقی پسند ادبا افراد کو معاشرے کے ذریعے دیکھتے ہیں جب کہ جدیدیت کے حامی ادبا اور نئی نسل کے افسانہ نگار نے معاشرے کو فرد کے ذریعے دیکھا۔

ان افسانوں میں افسانے کا پس منظر، عمل اور کردار MIMETIC یا نقالیاتی (REPRESENTATIONAL) ہونے کی بجائے مثالیاتی (ILLUSTRATIVE) اور علامتی ہوتے ہیں۔ SCHOLES اور KELLOGG نے کہا کہ ایسے مثالیاتی افسانے اکثر تمثیلی (ALLEGORICAL) یا اصلاحی (DIDACTIC) ہوتے ہیں اور یہ عناصر اس اسلوب کے افسانوں میں بھی نمایاں ہیں۳۔ ان افسانوں کا ماحول عام زندگی سے کسی طرح کٹا ہوا ہے۔ مثلاً حمید سہروردی کے ان افسانوں میں جو اس اسلوب میں لکھے گئے ہیں، مرکزی کردار یا تو اپنے کمرے میں اکیلا ہے یا شہر سے باہر کسی ویران جگہ پر نظر آتا ہے جو اکثر سمندر یا پہاڑ سے نزدیک ہے۔ وقت عام طور پر شام کا ہوتا ہے اور کردار کا ذہن بھوک کے اثر سے کسی نہ کسی طرح واہمے میں گرفتار نظر آتا ہے یا اس پر نیم خواب کی کیفیت طاری ہے۔ یہ عناصر ان افسانوں میں ایک پُراسرار فضا کی تخلیق کرتے ہیں۔ کردار کو سفر میں دکھلانے سے افسانہ نگار آسانی سے اپنے کردار کو عام زندگی اور عام عمل سے

۳۔ ROBERT SCHOLES اور ROBERT KELLOGG نے اپنی کتاب THE NATURE OF NARRATIVE (NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1966) میں REPRESENTATIONAL بیانیہ اور ILLUSTRATIVE بیانیہ کا فرق ان الفاظ میں ظاہر کیا ہے:

> ILLUSTRATION DIFFERS FROM REPRESENTATION IN NARRATIVE ART IN THAT IT DOES NOT SEEK TO REPRODUCE ACTUALITY BUT TO PRESENT SELECTED ASPECTS OF THE ACTUAL, ESSENCES REFERABLE FOR THEIR MEANING NOT TO HISTORICAL, PSYCHOLOGICAL OR SOCIOLOGICAL TRUTH BUT TO ETHICAL AND METAPHYSICAL TRUTH (P.88)

بقول SCHOLES اور KELLOGG، REPRESENTATIONAL بیانیہ کے ذریعے ہم حقیقت کو APPREHEND کرتے ہیں جب کہ ILLUSTRATIVE بیانیہ کے ذریعے ہم حقیقت کو "CONTEMPLATE" کرتے ہیں۔ (ص ۱۴۷)۔

الگ کر سکتا ہے، اور "سفر" ان افسانوں کا سب سے نمایاں تھیم (THEME) ہے، مثال کے طور پر: شفق کا "کانچ کا بازی گر"، اسلام بن رزاق کا "ننگی دوپہر کا سپاہی"، اور شوکت حیات کے "ڈھلان پر رکے ہوئے قدم"، "" ہے" اور "ختم سفر کی ابتدا" میں سفر کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

تیسرے طرز کے اسلوب میں حقیقت نگاری یا بیانیہ انداز کے بجائے ادیب کے تصورات، جذبات اور احساسات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ حالانکہ اس نسل کے افسانہ نگار اکثر اپنے آپ کو وجودیت پرست (EXISTENTIALISTS) کہتے ہیں اور شعور کی رو جیسی بیسویں صدی کی تکنیکیں استعمال کرتے ہیں، پھر بھی یہ اظہاراتی یا ذاتی اظہار کے افسانے کئی لحاظ سے مغربی رومانیت سے مشابہ ہیں[۴۷]۔ فن کا اظہاراتی نظریہ مغربی تنقید میں ۱۸۰۰ء کے لگ بھگ WORDSWORTH کے LYRICAL BALLADS کے پیش لفظ میں اصول کی صورت میں پیش کیا گیا تھا۔ جن الفاظ میں ABRAMS نے WORDSWORTH کے اصول کی تفسیر کی، یہی الفاظ اردو کے اظہاراتی افسانے کی تفسیر بھی ہو سکتے ہیں:

> A WORK OF ART IS ESSENTIALLY THE INTERNAL MADE EXTERNAL, RESULTING FROM A CREATIVE PROCESS OPERATING UNDER THE IMPULSE OF FEELING, AND EMBODYING THE COMBINED PRODUCT OF THE POET'S PERCEPTIONS, THOUGHTS, AND FEELINGS. THE PRIMARY SOURCE AND SUBJECT MATTER OF A POEM, THEREFORE, ARE THE ATTRIBUTES AND ACTIONS OF THE POET'S OWN MIND, OR IF ASPECTS OF THE EXTERNAL WORLD, THEN THESE ONLY AS THEY ARE CONVERTED FROM

۴۷۔ یہ اسلوب مغربی رومانیت سے اس طرح مختلف ہے کہ مغربی رومانیت میں فطرت سے ایک گہرا لگاؤ اور فطرت سے خود کو مکمل ہم آہنگ کرنے کا احساس ہے، جو اردو افسانوں میں بہت کم ملتا ہے۔

FACT TO POETRY BY THE FEELINGS AND OPERATIONS OF THE POET'S MIND, ۵

جدید افسانہ نگاروں کی طرح، رومانی ادیبوں نے فرد اور اس کے احساسات اور جذبات کو اہمیت دی تھی۔ بقول فرینک کرموڈ (FRANK KERMODE) رومانی فن کار ایک ARTIST IN ISOLATION تھا[6]۔ جو دوسروں سے الگ الگ رہتا تھا۔ رومانی فن کار کا تجزیہ کرتے ہوئے لیلیئن فرسٹ (LILIAN FURST) نے کہا کہ:

THROUGH HIS SPECIAL POWERS OF PERCEPTION AND HIS MORE INTENSE CAPACITY FOR EXPERIENCE, HAS A PROFOUNDER INSIGHT INTO THE WORKINGS OF THE UNIVERSE THAN ORDINARY MORTALS. ۷

فن کار کے بارے میں یہی خیال نئی نسل کے افسانوں میں بھی ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان افسانوں میں ادیب یا مرکزی کردار کی ذات اور اس کے اظہار پر زور دیا جاتا ہے۔ خارجی دنیا یا دوسرے کردار کا حقیقت پسندانہ عکس پیش کرنے کی بجائے، ادیب دنیا کی موضوعی وضاحت پیش کرتا ہے۔ ان اظہاراتی افسانوں میں نہ خارجی دنیا کی طرف توجہ دی جاتی ہے نہ دوسرے کرداروں کی طرف، بلکہ یہ افسانے راوی یا مرکزی کردار کے داخلی تاثر کا اظہار کرتے ہیں۔ اکثر ان افسانوں میں صرف ایک کردار ہے، اور ایک ادیب کے ہر افسانے میں مرکزی کردار یہی ایک شخص نظر آتا ہے۔ یا اگر کوئی اور کردار موجود ہوتا ہے تو اس کی کوئی انفرادیت نہیں ہوتی۔ دوسرے کردار کا مقصد صرف راوی

۵۔ M.H.ABRAMS. THE MIRROR AND THE LAMP : ROMANTIC THEORY AND THE CRITICAL TRADITION. NEW YORK : OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1952, 1971, P.22.

۶۔ فرینک کرموڈ کی اصطلاح جسے انھوں نے THE ROMANTIC IMAGE، میں استعمال کیا۔ NEW YORK : MACMILLAN CO., 1957.

۷۔ LILIAN R. FURST : ROMANTICISM IN PERSPECTIVE. NEW YORK : MACMILLAN, 1969. P.67.

یا مرکزی کردار کی پیش کش میں تعاون دینا ہوتا ہے۔ جو راوی افسانے کو بیان کرتا ہے وہ ادیب کا معتبر نمائندہ ہے۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ راوی اور ادیب کے نقطۂ نظر میں کوئی فرق نہیں ہے۔ چنانچہ ایسے افسانوں میں وہ IRONY نہیں ملتی جو غیر معتبر راوی والے افسانوں میں ملتی ہے۔[۸]

ان اظہاراتی افسانوں میں مرکزی کردار تنہائی کی شکایت کرتا ہے، مگر اکثر اکیلا رہنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ رومانی ادیب کی طرح وہ بھی اپنے آپ کو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ حساس (SENSITIVE)، زیادہ باخبر اور خود آگاہ سمجھتا ہے۔ چنانچہ مغربی رومانیت کی طرح اردو افسانے میں بھی مرکزی کردار کے خیالات، جذبات اور احساسات کو اہمیت دی جاتی ہے۔

اکثر WORDSWORTH کے SPONTANEOUS OVERFLOW OF EMOTIONS کی طرح ادیب یا راوی کی جذباتی رو کا سیدھا سادہ اظہار کیا جاتا ہے۔ یہ جذبات کی رو کبھی جذبات فروشانہ اسلوب MELODRAMA سے نزدیک ہو جاتی ہے۔ جیسے میلوڈراما میں کردار ایک مکمل شخصیت رکھتا ہے، اور اپنے آپ میں منقسم نہیں ہوتا، یہی صورتِ حال ان افسانوں میں ملتی ہے۔ کردار کی رائے کے مطابق، اس کے مسائل کا تعلق داخل سے نہیں بلکہ خارج سے ہے۔ وہ گناہ کا شکار ہوتا ہے مگر وہ خود گناہ گار نہیں۔ ان میں وہ ساجھے داری اور مشترکہ ذمہ داری کا احساس نہیں ہے جو "وجودیت" میں ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں خود ترحمی اور خود ڈرامائیت ہوتی ہے، خود گیری اور خود تنقیدی کے عناصر نہیں ہوتے۔ ان میں اپنی ذات سے معروضی فاصلہ SELF-DETACHMENT کا وہ احساس نہیں ہے جو IRONY کے لیے ضروری ہے۔

کردار کا مکمل ہونا ایک اور خصوصیت ہے جو اسے رومانی ہیرو HERO سے نزدیک کرتا اور مغربی جدیدیت کے ہیرو سے الگ کرتا ہے۔ رومانی ہیرو خارجی دنیا کے سامنے اپنے وجود کو مستحکم رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ خارجی دنیا کو اپناتا ہے۔ مشینی، غیر شخصی IMPERSONAL اور غیر متعلق (INDIFFERENT) ہونے کی بجائے خارجی دنیا کو اپنی ذات کی تخلیق قرار دیتا ہے۔

اس کے برعکس، مغربی جدیدیت میں ذات بے شخصیت (DEPERSONALIZED)،

۸ے غیر معتبر راوی اور IRONY کے تعلق کا مطالعہ SCHOLES اور KELLOGG میں ملتا ہے۔ "THE NATURE OF NARRATIVE", NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1966. PP.256-265

بے انسانی DEHUMANIZED اور شکستہ نظر آتی ہے۔ ذات کی اکائی اور تکمیل کا تصور محض دھوکا ہے۔ بقول LUKACS "MAN IS REDUCED TO A SEQUENCE OF UNRELATED EXPERIENTIAL FRAGMENTS" 9 یا جیسے WYLIE SYPHER نے کہا ہے، ہر شخص محض "A COLLECTION OF CONFLICTING SELVES" 10 ہوتا ہے۔ ذات کی تلاش کی بجائے، کردار کا مقصد ذات کے بوجھ سے فرار حاصل کرنا ہے۔ بقول D.H.LAWRENCE! 'I AM WEARY EVEN OF MY OWN INDIVIDUALITY, AND SIMPLY NAUSEATED BY OTHER PEOPLE'S. 11

مغربی رومانیت اور جدیدیت کے تصورات میں ہیں جو فرق نظر آتا ہے، شاید اس کا سبب سماجی اور معاشرتی حالات کے اختلاف میں مضمر ہے۔ جس وقت رومانیت کا رجحان شروع ہوا، اس وقت صنعتی نظام اور جمہوریت دونوں شروع ہو رہے تھے۔ جب کہ مغربی جدیدیت اجتماعی جمہوریت، COLLECTIVISM اور اجتماعیت، MASS-COMMUNICATION کا ردِ عمل ہے۔ رومانیت کے دور میں یہ امید کی گئی تھی کہ صنعتی نظام اور جمہوریت کے ذریعے مستقبل روشن ہوگا۔ مگر اس امید کے ساتھ ساتھ صنعتی نظام سے پہلے کے عہد کے لیے تاسف کا احساس بھی تھا۔ اس لیے کہ لوگوں کے خیال کے مطابق اس دور میں فرد کو فطرت اور انسان سے ہم آہنگی کا احساس

۹۔ GEORG LUKACS: "THE IDEOLOGY OF MODERNISM." IN GREGORY T. POLLETA, ED. ISSUES IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM. BOSTON : LITTLE, BROWN & CO. 1973. P. 719.

۱۰۔ WYLIE SYPHER. LOSS OF THE SELF IN MODERN LITERATURE AND ART. NEW YORK: RANDOM HOUSE, 1962. P.61.

۱۱۔ یہ اقتباس IRVING HOWE کی کتاب DECLINE OF THE NEW NEW YORK: HORIZON PRESS, 1963, 1970. P. 28 میں ملتا ہے

تھا جو صنعتی نظام میں ختم ہو رہا تھا۔ اس عہد میں یہ متوقع بھی تھا کہ معاشرے میں یہ تبدیلیاں ایک UTOPIA پیدا کریں گی اور یہ خوف بھی تھا کہ ان تبدیلیوں کا نتیجہ ایک ایسی صورتِ حال ہوگی جسے بعد میں T.S. ELIOT نے DISSOCIATION OF SENSIBILITY کے نام سے موسوم کیا۔ صنعتی نظام سے قبل کی صورتِ حال کے لیے جو NOSTALGIA موجود تھا، اس کا اظہار شہر اور فطرت (NATURE) کے موازنہ کی صورت میں کیا گیا تھا۔ مثال کے طور پر WORDSWORTH کے PRELUDES میں اور BLAKE کے SONGS OF INNOCENCE اور SONGS OF EXPERIENCE میں۔ اسی طرح جدید اردو افسانے میں بھی اکثر صنعتی نظام سے پہلے کے دیہاتی معاشرے میں موجود ہم آہنگی کا تاسف کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جدیدیت کی نسل میں انتظار حسین کے افسانوں میں بیل گاڑی اور ریل گاڑی کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔ نئی نسل میں حمید سہروردی کے "خمارِ تشنہ" میں گاؤں کا NOSTALGIA ہے، اور انور قمر کے "ہاتھیوں کی قطار" میں ان درختوں کا تاسف ہے جہاں اب بڑھتے ہوئے شہر کی اونچی اونچی عمارتیں بن گئی ہیں۔

رومانیت کے دور میں امریکی انقلاب، فرانسیسی انقلاب، جمہوریت اور مساوات کے تصورات پھیل رہے تھے، چنانچہ لوگ UTOPIA کے امکان پر یقین رکھتے تھے۔ اس کی ایک مثال SHELLEY کی نظم QUEEN MAB میں ملتی ہے۔ اس کے برعکس مغربی جدیدیت میں یہ خوف موجود رہا کہ TECHNOLOGY اور MASS-COMMUNICATION کے ذریعے لوگ انسانی فطرت کو ہی تبدیل کر سکتے ہیں، خود کو اپنے مقصد کے مطابق بنا سکتے ہیں، جس سے خود ارادگی (SELF DETERMINATION) کا امکان ختم ہو جاتا ہے۔ اس لیے بیسویں صدی کا مغربی ادب زیادہ تر ANTI UTOPIAN ہوتا ہے مثال کے طور پر GEORGE ORWELL کی 1984 ' ALDOUS HUXLEY کی BRAVE NEW WORLD اور ANIMAL FARM.

جدید اردو افسانے میں ANTI-UTOPIANISM کی بجائے UTOPIANISM سب سے نمایاں عنصر ہے۔ مثال کے طور پر جدیدیت کی نسل کے افسانہ نگار ڈاکٹر انور سجاد کے آخری دس سال کے افسانوں میں نیا سورج، نئی صبح یا نئی دنیا کی آمد ایک افسانوی تھیم رہا ہے۔ چنانچہ صنعتی نظام کی وجہ سے جو NOSTALGIA پیدا ہوا، اور وہ یوٹوپیائی تصور، جس نے نئے حالات کو

ایک خوش گوار مستقبل کا امکان بنایا۔ ان دونوں تصورات میں جدید اردو افسانہ ایک ایسے معاشرے کا عکس دکھاتا ہے جو مغربی جدیدیت کے معاشرے کی بجائے مغربی رومانیت کے معاشرے سے زیادہ نزدیک ہے۔

خارجی دنیا کی اشیا کی تفسیر میں اور ان اشیا سے کردار کے رویہ میں بھی جدید اردو افسانہ مغربی جدیدیت کی بجائے مغربی رومانیت سے زیادہ نزدیک ہے۔ رومانی مصنفین، بقول LILIAN FURST:

> ...TEND TO CONSIDER NATURE PRIMARILY IN RELATIONSHIP TO MAN, AND MORE SPECIFICALLY TO THEMSELVES. IN THEIR APPROACH TO NATURE THEY WERE NOT SO MUCH LOOKING AT EXTRANEOUS OBJECTS WITH A LIFE OF THEIR OWN AS SEEKING A SYMBOLICAL COUNTERPART TO SOMETHING WITHIN THEMSELVES HENCE IT IS A FEATURE OF ROMANTIC NATURE POETRY THAT MEANINGS ARE READ INTO THE LANDSCAPE .. ۱۲

یہ وہ رویہ ہے جسے RUSKIN نے PATHETIC FALLACY کے نام سے موسوم کیا۔ FURST نے SHELLEY اور MUSSET کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کی تحریروں میں

> A VERY GENERALIZED IMPRESSION OF NATURE, CONVEYED IN VAGUE PLURALS AND IN DELIBERATELY NON SPECIFIC ADJECTIVES. ۱۳

ملتا ہے۔ یعنی جدیدیت اورافسانے کی طرح مغربی رومانیت میں بھی فطرت یا خارجی دنیا کی تعریف

---

۱۲ LILIAN FURST: ROMANTICISM IN PERSPECTIVE, NEW YORK. MACMILLAN, 1969. P.88

۱۳ LILIAN FURST, IBID, PP.91-92.

تقالیاتی ہونے کی بجائے مثالیاتی ہوتی ہے۔ اردو کے اظہاراتی افسانے میں خارجی دنیا اشیا اور حادثات کی تفسیر منفرد اور مخصوص صفات کی بجائے عمومی صفات کے ذریعے کی جاتی ہے۔ ان افسانوں میں اشیا کا آزادانہ وجود نہیں ہے۔ وہ محض مرکزی کردار کے تصورات کا آئینہ اور علامت ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر حمید سہروردی کے افسانوں میں جو پہاڑ، غار، سمندر، ندی، مگرمچھ، مچھلی، سانپ اور مکڑی بار بار نظر آتے ہیں، ہر افسانے میں ان کی نوعیت ایک جیسی ہی ہوتی ہے۔ ان علامات کی تفسیر ایسی صفات سے نہیں کی گئی ہے جو انھیں انفرادی بنا سکیں یا انھیں راوی سے ایک الگ وجود عطا کر سکیں۔ "سمندر"، "پہلا پاگل"، "محشر" اور "کشتیاں" ان افسانوں میں سمندر، مگرمچھ اور مچھلی کی علامات کو عمومی شے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں سمندر، مگرمچھ اور مچھلی ایسی دنیا کی علامتیں ہیں جس میں ظالم اور مظلوم کا تاثر موجود ہے۔ سمندر میں مگرمچھ کی موجودگی ایک اور ایسی مثال ہے جو ثابت کرتی ہے کہ یہ علامتیں حقیقی نہیں ہیں، کیونکہ سمندر میں مگرمچھ نہیں ہوتے۔ چنانچہ ان افسانوں کی یہ علامت غیراستدلالی (ARBITRARY) ہونے کی وجہ سے کمزور اور بے اثر علامت ہے۔ ان افسانوں میں خارجی دنیا محض اس لیے وجود رکھتی ہے تاکہ راوی اس خارجی دنیا کو اپنے تصورات کے اظہار کے لیے استعمال کر سکے۔ چنانچہ ان افسانوں میں مصنف کی خودساختہ دنیا کا عکس ہی موجود ہے۔

اس کے برخلاف، بیسویں صدی کے مغربی ادب میں ایسی آزادانہ اشیا کا اظہار موجود ہے جو انسان سے لاتعلق ہیں اور جنھیں انسان خود اپنے مقصد کے مطابق نہیں بنا سکتا۔ BRUCE MORRISSETTE نے ROBBE-GRILLET کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ ان کے یہاں معروض EXISTS NEUTRALLY, APART FROM MAN, IN THE NON-HUMAN WORLD OF THINGS THAT HEAR NO APPEAL FROM MAN AND MAKE NO SIGNS BACK TO HIM. [۱۴]

مغرب کے جدید ادب میں معروض کو پوری تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔ اور اس تفصیل میں خصوصی صفات کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اور یہ معروض آزادانہ وجود رکھتے ہیں۔ یہ ایسے آزادانہ معروض ہیں

حوالہ

BRUCE MORRISSETTE: "OEDIPUS AND EXISTENTIALISM: LES GOMMES OF ROBBE-GRILLET."

جنھیں صرف نام دے کر محدود نہیں کیا جا سکتا۔ مثال کے طور پر سارتر کے ناول NAUSEA میں ایک "کرسی" ایسے ہی معروض کی حیثیت رکھتی ہے:

I MURMER: " IT'S A SEAT," A LITTLE LIKE AN EXORCISM. BUT THE WORD STAYS ON MY LIPS: IT REFUSES TO GO AND PUT ITSELF ON THE THING. IT STAYS WHAT IT IS, WITH ITS RED PLUSH, THOUSANDS OF LITTLE RED PAWS IN THE AIR, ALL STILL, LITTLE DEAD PAWS. THIS ENORMOUS BELLY TURNED UPWARD, BLEEDING, INFLATED-BLOATED WITH ALL ITS DEAD PAWS, THIS BELLY FLOATING IN THIS CAR, IN THIS GREY SKY, IS NOT A SEAT. IT COULD JUST AS WELL BE A DEAD DONKEY TOSSED ABOUT IN THE WATER, FLOATING WITH THE CURRENT, BELLY IN THE AIR IN A GREAT GREY RIVER, A RIVER OF FLOODS; AND I COULD BE SITTING ON THE DONKEY'S BELLY, MY FEET DANGLING IN THE CLEAR WATER. THINGS ARE DIVORCED FROM THEIR NAMES. THEY ARE THERE, GROTESQUE, HEADSTRONG, GIGANTIC AND IT SEEMS RIDICULOUS TO CALL THEM SEATS OR SAY ANYTHING AT ALL ABOUT THEM: I AM IN THE MIDST OF THINGS, NAMELESS THINGS. ۱۵

۱۵؎ JEAN-PAUL SARTRE. NAUSEA. TRANSLATED BY LLOYD ALEXANDER LONDON: HAMISH HAMILTON, 1949,1962. PP.168-169 (NAUSEA WAS FIRST PUBLISHED IN 1938)

بیسویں صدی کے جدید مغربی ادب میں شے یا معروض عمومی ہونے یا مثالیاتی بننے یا علامت کے طور پر استعمال ہونے سے انکار کرتا ہے، جب کہ مغربی رومانیت اور جدید اردو اظہاراتی افسانے میں صورتِ حال بالکل مختلف ہے۔ معروض کو استعمال کرنے کے معاملے میں بھی جدید اردو اظہاراتی افسانہ' اپنے اسٹائل میں مغربی جدیدیت کی بجائے مغربی رومانیت سے زیادہ قریب ہے۔

اردو کا اظہاراتی افسانہ سماعتی زبان (SPOKEN WORD) پر مبنی ہے۔ اکثر و بیشتر افسانہ واحد متکلم مونولاگ کا روپ اختیار کرتا ہے اور جسے قاری محض سنتا ہے۔ یا یہ افسانہ ایسا مکالمہ ہے' جس میں دوسرے کردار کی کوئی انفرادیت نہیں ہے۔ افسانہ کا مقصد ادیب/راوی کے تصورات اور احساسات کا اظہار کرنا ہے۔ پلاٹ یا کردار کا ارتقا اس کا مقصد نہیں ہوتا۔ ہم بیانیہ انداز اور تصورات کے اظہار کی امتیازی خصوصیات کی بنیاد پر ان MONOLOGUE کو تین TYPES میں تقسیم کر سکتے ہیں:

پہلی قسم: بیانیہ پر مبنی ہے لیکن اس میں ناصحانہ طرز (DIDACTICISMS)، فرسودیت (PLATITUDES) یا انکشافیت کے روپ میں ادیب اپنی تخلیق میں خود مداخلت کرتا ہے۔ اس قسم کے افسانوں میں واقعے کا بیان محض ادیب کی اس مداخلت کو ہی تقویت پہنچاتا ہے۔

دوسری قسم: وہ ہے جس میں ادیب کی مداخلت پھیل کر انشائیہ بن جاتی ہے۔ اس میں راوی کے تصورات سماعتی زبان کے طرز کے منطقی تسلسل کے ساتھ پیش کیے جاتے ہیں۔

تیسری قسم: وہ ہے جس میں راوی کے تصورات منطقی تسلسل کے بجائے ASSOCIATION کے ذریعے ایک دوسرے سے جوڑے جاتے ہیں۔ اس قسم کا افسانہ یا شاعری یا شعور کی رو سے نزدیک ہوتا ہے۔

پہلی اور دوسری قسم کے افسانے شوکت حیات، حمید سہروردی، رضوان احمد، رخسانہ صولت اور اس نسل کے دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں موجود ہیں۔

فکشن میں ادیب کا مداخلت انگیز طرز اور انشائیہ جیسا انداز ایسی تکنیک ہے جسے SCHOLES اور KELLOGG نے "بیانیہ تجزیہ" (NARRATIVE ANALYSIS) کے نام سے موسوم کیا ہے۔ یعنی وہ تکنیک جس میں:

"... THE CHARACTER'S THOUGHTS ARE FILTERED THROUGH THE MIND OF THE NARRATOR WITH MORE

OR LESS INTERPRETIVF COMMENTARY." ١٦

جارج ایلیٹ (GEORGE ELIOT) کا تجزیہ کرتے ہوئے انھوں نے کہا ہے کہ وہ:

"MOVES FROM SPECIFIC CONSIDERATION OF THE CHARACTERS TO CAREFUL AND DELICATE MORAL GENERALIZATIONS" ١٧

SCHOLES اور KELLOGG نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ یہ تکنیک لازمی طور پر "SLUGGISHNESS IN THE FLOW OF NARRATION" کو پیدا کرے گا۔ اس تکنیک کے استعمال میں نقائص کا امکان موجود ہے۔ SLUGGISHNESS OF NARRATION کے علاوہ یہ بھی ممکن ہے کہ افسانہ نگار کی مداخلت، غیر دلچسپ اور بصیرت سے خالی ہو سکتی ہے۔ ١٨

تیسری قسم کے افسانے، جن میں خیال کی رو ASSOCIATIONS کے ذریعے جوڑی جاتی ہے تکنیک کے نقطۂ نظر سے سب سے دلچسپ ہیں۔ اس کی مثالیں شوکت حیات کے "لا"، "شگاف"، "دراڑ"، "خلا"، "ہوا" اور حمید سہروردی کے "ندی اور دہ" میں ملتی ہیں۔

ان تینوں اقسام میں، رومانیت کی طرح، ذات کی تلاش، فرد کی تنہائی اور فرد کے جذبات واحساسات کے اظہار پر زور دیا گیا ہے۔

اس قسم کے افسانوں میں ایک اور نقص یہ بھی موجود ہے کہ اکثر ان میں OBJECTIVE CORRELATIVE ١٩ کا استعمال نہیں ہوتا — چونکہ یہ افسانے مرکزی کردار کے جذبات وخیالات

١٦۔ SCHOLES اور KELLOGG "THE NATURE OF NARRATIVE"، (NEW YORK : OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1966) ص 193

١٧۔ IBID ص 197　　١٨۔ IBID ص 197

١٩۔ OBJECTIVE CORRELATIVE کی تفسیر ہے:

"A SET OF OBJECTS, A SITUATION, A CHAIN OF EVENTS WHICH SHALL BE THE FORMULA OF THAT

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

کی جانب مرکوز ہوتے ہیں اور اِن میں اُن خارجی واقعات کو محور نہیں بنایا جاتا، جو مرکزی کردار کے خیالات اور جذبات کا باعث بنتے ہیں،" اس لیے اکثر قاری کو ان افسانوں میں محض ایک جذبات فروشانہ ملغوبہ ملتا ہے اور ان واقعات سے قاری بے خبر رہتا ہے جو اس صورتِ حال کا اصل سبب ہوتے ہیں۔ اکثر و بیشتر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے کردار کے بلند آوازمیں بولنے کے رویہ سے قاری کو کردار کے جذبات کی سچائی کا یقین دلانے کی کوشش کی ہے یعنی مصنف نے محض کردار کے تصورات کو بیان کیا ہے۔ انھیں OBJECTIVE CORRELATIVE کے ذریعے منظر نامہ نہیں بنایا۔

اکثر و بیشتر جذبات کا کوئی ایسا TRANSMUTATION نہیں ہوتا، جس کے ذریعے اصل سبب کی نمائندگی ہو سکے۔ یہ بیان محض ایک STATEMENT ہوتا ہے۔ غالباً T.S.ELIOT نے صحیح کہا ہے کہ:

"THE MORE PERFECT THE ARTIST, THE MORE COMPLETELY SEPARATE IN HIM WILL BE THE MAN WHO SUFFERS AND THE MIND WHICH CREATES, THE MORE PERFECTLY WILL THE MIND DIGEST AND TRANSMUTE THE PASSIONS WHICH ARE ITS MATERIAL." ۲۰

تو شاید چند جدید اردو افسانوں میں مصنف کو اپنی تخلیق سے اپنے آپ کو زیادہ معروضی فاصلے پر رکھنا چاہیے۔

(بقیہ صفحہ گذشتہ کا) PARTICULAR EMOTION; SUCH THAT WHEN THE EXTERNAL FACTS, WHICH MUST TERMINATE IN SENSORY EXPERIENCE, ARE GIVEN, THE EMOTION IS IMMEDIATELY EVOKED" (T.S. ELIOT: "HAMLET AND HIS PROBLEMS" IN THE SACRED WOOD. LONDON: METHUEN & CO., 1920, 1972. P 100)

۲۰ T S. ELIOT: " TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT." IN THE SACRED WOOD. P 54

شمس الحق

آٹھویں دہائی کا افسانہ
ایک مختصر مطالعہ

"
" کون ہو تم ؟ کیا کرتے ہو ؟ "
" پردیسی ہوں، کہانیاں جمع کرتا ہوں "
اُس نے نرم دھیمے لہجے میں جواب دیا۔
" کہانی !! " اُن کی آنکھیں چمک اٹھیں۔
" پردیسی کوئی کہانی سناؤ کہ رات کٹے "
" ہاں کوئی کہانی سناؤ کہ رات کٹے "
" میرے پاس کوئی کہانی نہیں "
اُس نے کہا۔
" یہ کیسے ہو سکتا ہے "
" میں شہر کے تقریباً ہر آدمی سے مل چکا ہوں "
" کسی کے پاس کوئی کہانی نہیں ؟ "
پہلے آدمی نے پوچھا۔
اُس نے نفی میں سر ہلایا۔ "

- کوّوں سے ڈھکا آسمان۔ (انور خاں)

یہ مکالمہ ——— کہانیاں جمع کرنے والے پردیسی اور چار ایسے افراد کے مابین ہوا ہے جو شدید سردی کی رات میں اُگ کے گرد بیٹھے تھے۔ اُن کے اطراف میں بلند عمارتیں تھیں، جن کی کھڑکیاں اور دروازے بند تھے۔ پردیسی جب ان چاروں کے پاس پہنچا تو اُن کے پاس

الاؤ گرم رکھنے کے تمام وسائل تقریباً ختم ہو چکے تھے۔ ایسے میں انھوں نے فرمائش کی:
"پردیسی کوئی کہانی سناؤ کہ رات کٹے"۔۔۔ اور انھیں جواب ملا:
"میرے پاس کوئی کہانی نہیں"
فرمائش کرنے والوں کے لاشعور کے کسی گوشے میں یہ نکتہ پوشیدہ ہے کہ ہمارے پُرکھے کہانی سُن کر رات کاٹ لیا کرتے تھے، یا کہانی سنی جائے تو رات آسانی سے کٹ جاتی ہے ــــ لیکن، فرمائش کرنے والے اس حقیقت سے بے خبر ہیں کہ کہانیاں جمع کرنے والے کو کہانی اُسی وقت ملتی ہے جب اُس کے اطراف وجوانب کی تمام کھڑکیاں اور دروازے کھلے ہوئے ہوتے ہیں۔

"میں بھاگتے بھاگتے ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہوں جہاں کورد پانڈو جنگ کا آغاز کرنے والے ہیں، دونوں طرف سے تیاریاں مکمل ہیں۔ ایک طرف کورو ــــ اور ایک طرف پانڈو ــــ اور ان دونوں سے الگ ذرا کنارے پر میں!
میں نے پھر اپنا سر ٹٹولا۔ وہ موجود تھا۔ لہٰذا میں نے دونوں میں سے کسی ایک کا ساتھ دینا چاہا۔ لیکن اب کے کورو پانڈو میں سے حق کس کے ساتھ ہے، یہ فیصلہ مشکل ہے اس لیے کہ دونوں طرف بے سر کی فوج ہے۔ سو میں نے آہستہ سے ارجن کو مدد کے لیے پکارا مگر ارجن کے بجائے نارد جی دوڑے آئے۔ کہنے لگے: "ارجن کو کشٹ مت دو۔ وہ خود چکرائے ہوئے ہیں۔""

۔آتم کتھا۔ (حسین الحق)

اس کہانی کار کو یہ کہانی اس لیے میسّر آسکی ہے کہ اس کے ذہن اور احساسات پر اطراف وجوانب کے تمام دروازے اور کھڑکیاں پوری طرح کھلی ہوئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ، اپنے ہم عصر و ہم فکر افسانہ نگاروں کی طرح، یہ افسانہ نگار بھی اپنے عہد میں لڑی جا رہی زندگی کی مہابھارت کو اُس کی تمام جہتوں اور گہرائیوں کے ساتھ، افسانے کے وسیلے سے، شناخت کرنا چاہتا ہے۔

موجودہ عہد کی پیچیدہ زندگی، اس کے نشیب و فراز ــــ اس زمانے میں سانس لینے والے آدمی کی باطنی کیفیت، اس کیفیت کی مختلف جہتیں ــــ فرد اور

معاشرے کے حالیہ اور تہذیبی رشتے، ان رشتوں سے پیدا ہونے والے اثرات ـــــ افراد کا باہمی تعلق، اس تعلق کے مطالبات ـــــ فرد کی داخلی کائنات، اس کائنات میں لحظہ بہ لحظہ برپا ہونے والے محشر؛ اور ان تمام عوامل کی آمیزش اور آویزش سے انگیز ہونے والی بصیرت کو، جن چند افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیق کی اساس بنایا ہے ان میں: قمراحسن، اکرام باگ، شفق، سلام بن رزاق، حسین الحق، شوکت حیات، انور قمر، انور خاں، نیر مسعود، رضوان احمد، احمد یوسف، صغریٰ مہدی، حمید سہروردی، کنور سین، سید محمد اشرف، بجمہ شہریار، ساجد رشید، عبدالصمد، طارق چھتاری، اختر واصف اور نشاط انور کے نام یقیناً شامل ہیں[1] ـــــ آٹھویں دہائی کے دوران ان لوگوں کی تخلیق نے جس مجموعی بصیرت کا انعکاس کیا ہے اس کی ایک (لیکن شاید اہم ترین) جہت کا مختصر مطالعہ آئندہ صفحات میں کیا جائے گا۔ مذکورہ بالا افسانہ نگاروں کی متعدد تخلیقات نے اس مطالعے کی راہ ہموار کی ہے۔

موجودہ زندگی کی مہابھارت میں یہ فیصلہ مشکل کیوں ہو گیا ہے کہ حق کس کی طرف ہے؟ اس سوال کا جواب افسانہ "بھیڑیں" (انور خاں) میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اس افسانے کا محوری کردار ایک نوجوان پادری ہے۔ یہ پادری ایک روز اپنے چرچ کے باہر متعدد لوگوں سے یہ سوال کرتا ہے: "کیا آپ کے پاس روح ہے؟"

پادری کو اس سوال کے جتنے بھی جوابات ملتے ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ مخاطب کو "روح" کی حقیقت تو کیا اُس کے معنی بھی معلوم نہیں ہیں۔ اس باطنی ناداری کے ماحول میں یہ پادری طنز و تمسخر کا نشانہ بنتا ہے اور جب واپس چرچ میں آتا ہے تو ریورنڈ فادر کے سامنے بھی اپنا سوال دہراتا ہے۔ فادر اس کی ذہنی کیفیت کو سمجھنے کے بعد، دو تین دن تک مکمل آرام کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ پادری اپنے کمرے میں کئی دن گزارنے کے دوران سوچتا ہے: "کیا یہ سب غلط ہیں اور میں صحیح ہوں۔ ہو سکتا ہے یہی لوگ صحیح ہوں۔" اُس شام پادری چرچ سے نکلا اور زندگی کی گہما گہمی کو دیکھا تو سوچنے لگا: "میں

---

[1] یہ فہرست مکمل نہیں ہے۔ اس نوعیت کی کوئی فہرست مکمل ہوتی بھی نہیں۔ شاید اس کا یہ مقصد بھی نہیں، بہر حال اس میں صاحبِ مضمون کا نام تو شامل ہونا ہی چاہیے۔ (مرتب)

دنیا کو ٹھیک کرنے نکلا ہوں جب کہ شاید مجھے خود کو ٹھیک کرنا چاہیے۔ غالباً روح کا کوئی وجود نہیں۔ یہ سوچ کر اُس کا دماغ ہلکا ہوگیا" اور وہ زندگی کی مسرتوں سے لطف اندوز ہونے کے لیے نکڑ کے شراب خانے میں چلا گیا۔ جس میز پر اُسے جگہ ملی وہاں ایک مزدور بھی بیٹھا ہوا تھا۔

" ... دو تین پیگ چڑھانے کے بعد اُس کی طبیعت کسی سے بات کرنے کو چاہی۔

" کیا تمھارے پاس روح ہے ؟ " اُس نے پوچھا۔

" ہاں " اُس آدمی نے جواب دیا۔ وہ بری طرح پیے ہوئے تھا۔

" کیا ؟ " پادری چونک پڑا۔ " تمھارے پاس روح ہے ؟ "

" ہاں ! " اُس آدمی نے سکون سے اپنا جواب دہرایا

" تو دکھاؤ " نوجوان پادری نے کہا

اُس مزدور نے ایک نظر پادری کو دیکھا اور پوچھا

" کیا تمھارے پاس روح ہے ؟ "

" نہیں ! " نوجوان پادری نے نشے میں بھرّائی ہوئی آواز میں کہا

" تو تم نہیں دیکھ سکتے " مزدور نے کہا " تم تباہ ہو چکے ہو، تم جہنمی ہو۔ تم برباد ہو گئے ہو " وہ چیخا۔

پادری کا نشے میں ڈولتا بدن لرز گیا۔ وہ خوف سے پیلا پڑ گیا " میں بھی برباد ہو چکا ہوں " اُس نے اپنے آپ سے کہا " میں تباہ ہو چکا ہوں، میں جہنمی ہوں "

وہ میز پر سر رکھ کر رونے لگا

شراب خانے میں کھلبلی مچ گئی " یہ کون ماحول درہم برہم کر رہا ہے "

شراب خانے کے مالک نے اُس پیے ہوئے آدمی سے پوچھا۔

" کیا بات ہے ؟ "

" یہ آدمی تباہ ہو چکا ہے " اُس مزدور نے کہا " کہتا ہے اس کے پاس روح نہیں، آج کل پادریوں کا یہ حال ہے "

سب نے مل کر پادری کو اٹھایا اور شراب خانے کے باہر ڈال دیا۔ اور افسوس کرتے ہوئے دوبارہ شراب خانے میں چلے گئے .. "

افسانہ " چوتھا قصہ، دھند میں کھوئی رہ گذر کا " (حسین الحق) بھی اسی تباہی و بربادی کی

جانب قدرے لطیف اشارہ کرتا ہے۔ افسانے کا متکلّم کردار ایک درگاہ میں، عرس کے موقعے پر حاضر ہے۔ درگاہ کی پوری فضا تقدّس سے معمور ہے۔ اس فضا میں اُس کا حسّی وجود چشمِ باطن سے وہ منظر دیکھتا ہے جو دیگر حاضرین کو دیکھنا نصیب نہیں۔ دیگر آنکھیں دیکھتی ہیں کہ صاحبِ سجّادہ اپنے سر پر چادر لیے مزار کی طرف آرہے ہیں، لیکن چشمِ باطن دیکھتی ہے کہ "جن بزرگ کا عرس ہے، ان کا مزار بیچ سے چاک ہوگیا اور خوشبو کا ایک لطیف جھونکا مجھے چھو کر گذر گیا ... وہ بزرگ جو صدیوں پہلے یہاں دفن کیے گئے تھے، فوراً کِھلے ہوئے پھول کی طرح شگفتہ اور تروتازہ ہیں . . . اور میرے اردگرد بیٹھے ہوئے لوگ، حجرے کے باہر خوش گپیوں میں مصروف حضرات، چادر مبارک کے ساتھ آتے ہوئے خلفار، مریدین، عقیدت مند اور خود صاحبِ سجّادہ، یہ سب کے سب مُردہ ڈھانچوں میں تبدیل ہوگئے ہیں۔

مُردوں کے ایسے ڈھانچے جن سے بدبو آرہی ہے!

سب کے سب سڑگل گئے ہیں اور پیپ اور بدبو سے دماغ پراگندہ ہو رہا ہے!

وہ تو اگر حضرت کے جسدِ مبارک سے اُٹھتی ہوئی خوشبوؤں کی لپٹیں نہ ہوتیں تو میں تو اب تک بے ہوش ہوجاتا۔"

افراد کی باطنی زندگی کے جس پہلو کو ان دو افسانوں کا مرکز بنایا گیا ہے، وہ اس قدر وسیع اور مختلف الجہت ہے کہ اس کی تفصیلات و وجوہات پر صفحے کے صفحے لکھے جاسکتے ہیں، لیکن اس بیان میں نہ تو افسانہ نگاروں نے تفصیل کی راہ اختیار کی ہے اور نہ ہی ان افسانوں کے مطالعے اور تفہیم میں ایسی صراحت اور تشریح مناسب ہے کہ بات تفہیمِ ادب کے میدان سے نکل کر سماجیات کے غیر ادبی دائروں میں داخل ہوجائے۔

آج کے آدمی کی باطنی تباہی سے پیدا ہونے والے مردہ سنّاٹے کا داخلی وخارجی منظر بیان کرتے ہوئے، افسانہ "دشتِ ہُو کی صدائیں" (حمید سہروردی) کا ایک کردار کہتا ہے:

"شام پھیلتی جارہی ہے۔ خاموشی اور تنہائی روح فرسا لمحوں کی کرب ناک چیخوں سے بلبلا رہی ہیں اور مجھے خاموشی کی آنکھ حیرت زدہ تک رہی ہے / میں تھکا ماندہ لیٹا ہوا ہوں / یہاں کوئی نہیں ہے / حروف آواز سے بے خطر ہی / سانسوں کی مردہ مشکوں میں جکڑے ہوئے ہیں / آنگن میں بکھرے ہوئے /

پتھروں کی ایک ایک آواز میرے کانوں میں دھنستی جارہی ہے / میرا حال / اُن افلاس و فلاکت زدہ مجاوروں کی طرح ہو گیا ہے / جو قبروں پر بیٹھے ہوئے چندے کے ڈبّوں کو حریصانہ نظروں سے تکنے لگے ہیں . . . "

یہ کیفیت صرف اس افسانے کے کردار ہی کا مقدّر نہیں بلکہ ہمارے زمانے کے تمام ذی حس افراد نے اس پھیلتی ہوئی شام اور اس کے بعد آتے ہوئے اندھیرے کو محسوس کیا ہے۔ افسانہ "طرف" (حمید سہروردی) کے تین کردار بجلی کا بٹن تلاش کرنے میں مصروف ہیں۔ ان میں ایک بوڑھا ہے، ایک ادھیڑ عمر اور ایک نوجوان۔ اندھیرا ہو چکا ہے لیکن بجلی کا بٹن کہاں ہے؟ —— اس کا علم تین نسلوں سے تعلق رکھنے والے افراد میں سے کسی کو بھی نہیں ہے۔ چشمِ بصیرت پر منکشف ہونے والے تاریک بنجر کا عکس آٹھویں دہائی کے افسانے میں جا بہ جا موجود ہے۔ یہ عکس کبھی داخلی دنیا کی سرزمین پر دیکھا اور دکھایا جاتا ہے اور کبھی خارجی مظاہر و معروضات کے توسط سے۔ یہی وجہ ہے کہ زیرِ تذکرہ دہائی کے متعدد افسانوں میں ایک ایسا بے نام کردار متحرک ہے جو بار دلق نظر آنے والے خاموش و مجبوس مقامات سے گزر رہا ہے؛ آبادیوں کے باوجود، اس کردار کے اطراف و جوانب میں ہونکتا ہوا بنجر، اس عہد کے باطنی خلا کی آواز ہے۔ اس کے اطراف میں اگر کچھ زندہ ہے تو وہ ہے خوف اور فنا کا رقص۔

"کالج جاتے ہوئے میں جب بھی ریل کی پٹریاں عبور کرتا ہوں اور کوئی ٹرین شور مچاتی ہوئی میرے پاس سے گزرتی ہے تو نہ جانے کیوں مجھے محسوس ہوتا ہے کہ ابھی ایک دھماکہ ہوگا، انجن پرزے پرزے ہو کر فضا میں بکھر جائے گا اور ڈبے الٹتے پلٹتے نیچے گہرے گڈھوں میں گر پڑیں گے، آس پاس کی ساری چیزیں تباہ ہو جائیں گی۔"

"میں چھت پر جاتا تو پُر تشویش نظروں سے پڑوس کے مکانوں کی کھڑکیاں دیکھتا، مجھے خوف رہتا کہ اگر میں غافل ہوا تو کہیں ہلکا سا دھماکہ ہوگا اور میرے سینے سے خون کا فوارہ پھوٹ پڑے گا۔"

-کمیں گاہ- (شفق)

" سڑک پر کوئی نہیں تھا۔۔۔ سوا اُس آدمی کے۔۔۔ اور اس کے پیچھے کچھ فاصلے پر دو لڑکوں کے جو اسکول سے آوارہ گردی کرتے ہوئے گھروں کی طرف جا رہے تھے۔۔۔

وہ آدمی سڑک پر چلتے چلتے مڑا اور دو لڑکوں کو ایک ساتھ کچھ نپے تلے، کچھ بہکے بہکے قدموں کے ساتھ چلتے دیکھ کر شک و شبہات میں گم ہوا۔"

" دونوں لڑکوں میں سے ایک نے بھاری بھرکم کتابوں کے تھیلے میں ہاتھ ڈالا۔۔۔ دوسرے لڑکے کی آنکھیں اُس کی انگلیوں کا تعاقب کرتی ہوئی تھیلے میں داخل ہوئیں۔۔۔ یہ لڑکے۔۔۔ آخر وہی ہوا نا!

یہ لوگ تھیلے میں سے بم نکالیں گے اور مجھے ڈھیر کر دیں گے۔۔۔"

" اُس نے آخری بار آسمان کی طرف دیکھتے ہوئے اپنی ساری قوّت قدموں میں سمیٹ کر انتہائی تیز رفتاری سے دوڑنا شروع کر دیا۔ اب یہی صورت حال شاید اسے بچا سکتی تھی۔۔۔ لڑکے کے بازوؤں کی قوّت کی حد تک سے وہ نکل جانا چاہتا تھا۔ اس نے مڑ کے دیکھا تو لڑکے نے بھی اپنی رفتار تیز کر دی تھی اور اب بچنے کی کوئی صورت نہ پا کر۔۔۔

اُس نے "بچاؤ۔۔۔ بچاؤ" کی دل دوز گھٹی ہوئی چیخیں مارتے ہوئے آخری بار متصادم چیخوں کی متزلزل صدائیں سُنیں۔۔۔

اور اس سے پہلے کہ معمّٰی اُس پر کھل جاتی۔۔۔

اس سے پہلے کہ ایک دھماکے کے بعد راکھ اور دھوئیں میں وہ تبدیل ہو جاتا۔۔۔ متعاقب آنکھوں والے لڑکے نے "گڈ بالنگ۔۔۔ گڈ بالنگ" کا نعرہ بلند کیا۔۔۔

وہ جو آدمی ہی تھا، اُس کے لڑھکتے ہوئے قدموں پر چیتھڑوں کی ایک چھوٹی سی گیند لڑھکی پڑی تھی۔۔۔ اکھڑی اکھڑی سانسوں کا مخرج فضائے بسیط میں گم ہو چکا تھا۔"

(شوکت حیات) ۔ کہ ۔

کسی معاشرے کے افراد میں پیدا ہونے والے خوف کی وجوہات کیا ہیں؟۔۔۔ اس خوف اور وجوہات کا خاتمہ کس طرح ممکن ہے؟۔۔۔ ایسے ان گنت سوالات کا صحافتی جواب

فراہم کرنا افسانہ نگار کی ذمے داری نہیں ہے۔ اس کا فریضہ تو اسی وقت پورا ہوجاتا ہے جب وہ عام سماجی افراد کو اُن حوادث کی خبر دے دیتا ہے جو پردۂ افلاک میں پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ افسانہ نگار نے یہ خبر شعوری طور پر اپنے فن پارے میں سموئی ہو؛ تخلیقی لمحات میں اُس پر طاری ہونے والا سچّا احساس جب مناسب الفاظ کا پیراہن حاصل کرلیتا ہے تو قاری کی ذہنی ساخت اور بصیرت کی حدود کے مطابق معنویت کا جادو جگاتا ہے —— اپنے زمانے کی باطنی تاریکیوں، انہدام، فراموش گاری اور گم گشتگی کو افسانہ "طلسمات" (قمراحسن) میں اس طرح منعکس کیا گیا ہے:

"وہ روشنیاں کہاں ہیں جو اُبل اُبل کر باہر آتی ہیں اور حمّال اُن کی روشنی میں آنے والوں کے چہروں سے اُن کی تکان کا اندازہ کرلیتے ہیں۔ اور پھر پرسکون اور آرام دہ قیام گاہوں تک اُن کی رہنمائی کرتے ہیں ——" ابوزید نے مشکوک اور متوحش لہجے میں سوال کیا۔

"میں اپنی کوئی بہت قیمتی چیز کہیں بھول آیا ہوں۔" اچانک عارف عبداللہ نے زور سے کہا۔

"کہاں —؟ — کون سی شے ——؟؟" ابوزید اس کی طرف جھپٹا۔

"کوئی بہت کم قیمت لیکن میرے لیے نہایت اہم سے —— شاید اپنا قلم —— یا ڈائری —— یا کوئی اور بہت ذاتی شے —— !"

"کہاں ——؟"

"وہیں کسی پہاڑی پر ——"

"کس پہاڑی پر ——؟"

"کسی بھی پچھلی پہاڑی پر —— میں کوئی چیز بھول ضرور آیا ہوں —— اور مجھے بے چینی ہورہی ہے۔"

"شاید وہیں جہاں سے مہاجر پرندوں کی آخری قطار اڑی تھی" عارف عبداللہ کے ہونٹوں پر مسکراہٹ تھی۔

"وہ ہم دونوں کی مشترک تو نہ تھی؟"

"پتہ نہیں —— یا شاید تھیلے میں میرا کوئی پیالہ یا کوئی اور برتن ٹوٹ گیا ہو"

"کیا مطلب — ؟"

"ہاں یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کچھ کھویا نہ ہو۔ بلکہ میرے اثاثے میں کچھ ٹوٹ گیا ہو"

عارف عبداللہ نے سپاٹ لہجے میں کہا۔"

وہ بہت ذاتی شے کیا ہے؟ — وہ گم ہوئی ہے؟ — یا ٹوٹ گئی ہے؟ —

ایسے سوالات کا واضح اور متعین جواب دینا افسانہ نگار کے لیے ضروری نہیں۔ گم شدہ شے کے بارے میں یہ سوال قائم کر دینا کہ "وہ ہم دونوں کی مشترک تو نہ تھی؟" افسانہ نگار کے اس احساس کو واضح کر دیتا ہے کہ صورتِ حال کا مقابل کوئی فردِ واحد نہیں بلکہ ایک فرد سے شروع ہونے والی بات یا احساس کا اثر دوسروں پر مرتسم ہونا انسانی معاشرے کا لازمہ ہے — افسانہ "زنجیر ہلانے والے" (سلام بن رزّاق) میں ایک احساس کا اجتماعی منظر اس طرح خلق کیا گیا ہے:

"... ہوا کے دوش پر ویسی ہی سنسناہٹ پھر سنائی دینے لگی۔ جیسی کچھ دیر قبل سنائی دی تھی۔ جیسے ہوا کشتی جہاز کے بادبان میں پھنسی سسکیاں بھر رہی ہو۔ سنسناہٹ تیز ہونے لگی۔ تیز اور تیز۔ سائرن کی طرح کانوں کے پردے چھید دینے والی۔ پھر اسی سنسناہٹ کے سینے سے سیکڑوں ہزاروں گھوڑوں کی ٹاپوں کی دھمک ابھرنے لگی۔

"اوہو! پھر وہی آوازیں"

"شاید وہی زنجیر ہلانے والے واپس ہو رہے ہیں"

"پتا نہیں"

"چلو اپنے گھروں کو لوٹ چلیں"

"نہیں — یہ بڑی ناعاقبت اندیشی ہوگی"

"پھر کیا کریں؟"

"ہمیں دیکھنا ہوگا کہ یہ لوگ — کون ہیں"

"کیا یہ ضروری ہے یہ وہی زنجیر ہلانے والے ہوں"

"ہوسکتا ہے ان میں زنجیر ہلانے والے بھی شامل ہوں"

"اگر وہ نہ ہوئے تو؟"

"اگر وہی ہوئے تب ؟"

"کچھ بھی ہو ہمیں انتظار کرنا ہوگا۔"

"شاستروں میں لکھا ہے . . ."

"ہاں ہاں کیا لکھا ہے شاستروں میں ؟"

اِدھر اُدھر سے سیکڑوں مضطرب آوازیں اُبھریں۔

"شاستروں میں لکھا ہے کہ زنجیر ہلانے والے . . . ."

جملہ پھر ادھورا رہ گیا۔ ٹاپوں کی زبردست دھمک نے ایک بار پھر اس آواز کا گلا گھونٹ دیا . . . ٹاپوں کی آواز قریب آتی جا رہی تھی اور اندھیرے میں وہ سب گردنیں اٹھائے آواز کی سمت دیکھ رہے تھے۔ ایک پُرخوف تجسس کے ساتھ۔"

کہانیاں جمع کرنے والے پردیسی سے جب کہانی کی فرمائش کی گئی تو اطراف کی بلند عمارتوں کی کھڑکیاں اور دروازے بند تھے اور مکانوں میں روشنی نہیں تھی اور اس کے پاس کہانی نہیں تھی —— لیکن آٹھویں دہائی کا افسانہ تخلیق کرنے والے ذہن نے خود پر کوئی دروازہ بند نہیں رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ اپنے زمانے کے کھو کھلے ہوتے ہوئے باطن اور اطراف و جوانب میں چشمِ بصیرت کو محسوس ہونے والی، تاریکی کے باوجود اپنے شعلۂ تخلیق کو روشن کیے ہوئے ہے —— کہ یہ صرف خارج سے ہی کسبِ نور نہیں کرتا۔ یہ ذہن، افسانہ "مسدود راہوں کے مسافر" (رضوان احمد) کے ایک کردار کی شکل میں، نری خارجی وابستگی پر اصرار کرنے والوں سے یوں گویا ہے :

> " بابا ! آپ اپنا سفر ختم کر چکے ہیں۔ آپ نے سفر اس قدر آہستہ خرامی سے طے کیا کہ آغاز سے زیادہ دور بھی نہیں جا سکے۔ آپ کو خود بھی معلوم نہیں کہ کتنا سفر طے کیا، کیونکہ راستے میں اندھیرا تھا اور آپ نے روشنی کی ضرورت محسوس نہیں کی، مگر میں . . . سارے دروازے کھڑکیاں اور جھروکے کھول دینا چاہتا ہوں۔"

یہی وجہ ہے کہ اس ذہن کے پاس کہانی ہے —— اور یہ کہانی سُنا رہا ہے —— کہ رات ہے —— اور اب رات اسی کی کہانی سے کٹے گی ——

(۱۹ر جنوری ۱۹۸۱ء)

انتظار حسین

افسانہ اور چوتھا کھونٹ

افسانے کی اس ساری بحث میں مجھے تو بس ایک بات پوچھنی ہے کہ یہ افسانہ ہوتا کیا ہے؟ اس سوال میں میری جہالت کا اعتراف مضمر ہے۔ اگر یہ مضمر اعتراف کافی نہیں ہے تو لیجیے صاف لفظوں میں سن لیجیے کہ میں افسانے کے معاملے میں اتنا ہی بے خبر ہوں جتنا عہدِ قدیم کا وہ آدمی جو الاؤ پر بیٹھ کر کہانی سناتا تھا۔ خیر اُس غریب کہانی سنانے والے کی تو ایک مجبوری تھی کہ اس وقت تک پروفیسر سید وقار عظیم کی کتاب "فنِ افسانہ نگاری" شائع نہیں ہوئی تھی۔ مگر میری جہالت کا کیا جواز ہے؟ نہ صرف وقار صاحب کی کتاب چھپ چکی ہے، بلکہ اُس وقت سے اب تک سینکڑوں ہزاروں تنقیدی مضمون شائع ہو چکے ہیں جن میں مختصر افسانے کی جامع و مانع تعریف ہو چکی ہے کہ مختصر افسانہ وہ ہے جس میں ایک ابتدا ہو اور ایک اختتام ہو۔ اس میں ایک پلاٹ ہونا چاہیے۔ اور ایک سسپنس SUSPENSE اور ایک کلائمکس اور ایک وحدتِ تاثر۔ اور وقار صاحب نے تو اپنی کتاب میں ماشہ ماشہ رتی رتی کے حساب سے بتا دیا ہے کہ مختصر افسانے میں کیا کیا ہونا چاہیے اور کیا کیا نہیں ہونا چاہیے۔ مثلاً یہ کہ اس میں وحدتِ تاثر تو ضرور رہی ہونی چاہیے کہ "افسانہ شروع کرنے کے بعد اسے ختم کرنے تک اور ختم کر چکنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن پر ایک ہی اثر قائم رہے اور اس سے وہ وہی نتیجے نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لیے مخصوص کر لیے ہیں۔" پس "افسانے کی تمہید، تمہید کے بعد کے درمیانی حصے، منتہا، خاتمہ ہر چیز اس طرح ایک دوسرے سے وابستہ ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن کو فرار کی راہ ملنی دشوار ہے۔" یہ ہے مختصر افسانے کا جوہرِ اصلی جس سے فکشن کی دوسری اصناف محروم ہیں۔ وقار صاحب نے ہمیں بتایا ہے کہ "ناول جسے پڑھنے والا کبھی ایک ہی نشست میں بیٹھ کر ختم

نہیں کرسکتا اس لحاظ سے مختصر افسانے سے بالکل مختلف ہے۔ جو چیز ایک ہی نشست میں بیٹھ کر نہ پڑھی جائے اس سے وحدتِ تاثر کی توقع ہی فضول ہے۔"

یہاں سے ہمیں یہ بھی معلوم ہو گیا کہ مختصر افسانے کے سوا ایک شے ناول ہوتی ہے۔ ناول کے موجد اردو میں ڈپٹی نذیر احمد ہیں۔ مختصر افسانے کی تاریخ منشی پریم چند سے شروع ہوتی ہے۔ ان کے بعد کرشن چندر اور منٹو کا زمانہ آتا ہے جو اردو مختصر افسانے کا عہدِ زرّیں ہے۔ اس کے بعد دورِ زوال جو ہنوز جاری ہے۔ تو اس وقت ہم آپ اردو افسانے کے دورِ زوال میں زندہ ہیں۔

تو صاحبو! اب جاننے کے لیے کیا بات رہ گئی۔ دودھ کا دودھ پانی کا پانی تو ہو گیا، مگر میری دقت یہ ہے کہ مجھے وہ کہانیاں پکڑتی ہیں جہاں دودھ کا دودھ پانی کا پانی نہیں ہوا ہے اور پوچھتی ہیں کہ تم ہمیں کس کھاتے میں ڈالتے ہو؟ میں جواب دینے کو دے دیتا ہوں کہ ہمارے افسانے کی تاریخ اصل میں نئے افسانے کی تاریخ ہے۔ منشی پریم چند سے پہلے کے کسی آدمی کو ہم جانتے ہیں تو وہ موپساں صاحب ہیں یا گورکی صاحب۔ باقی تمھارا کیس ڈاکٹر گیان چند کے سپرد ہے۔ محقق ہی تمھیں سمجھیں گے۔

یہ مت سمجھیے کہ میں پرانی کہانیوں کی وکالت کرنے چلا ہوں۔ ہرگز نہیں۔ وقار صاحب نے بتا دیا ہے اور میں نے جان لیا ہے کہ ان کہانیوں میں "فن اور اس کی نزاکتوں کو بہت کم دخل ہے۔ قصّے یا افسانے میں فن کی پابندیاں اور بلند آہنگیاں اس وقت سے زیادہ پیدا ہوئیں جب سے ناول کی ابتدا ہوئی۔" اور ڈاکٹر گیان چند نے چیمبرز انسائیکلو پیڈیا کے اندر سے کیسی پتے کی بات نکالی کہ "قصّے وہیں زیادہ ترقی کرتے ہیں جہاں لوگ سب سے زیادہ کاہل ہوتے ہیں۔" پھر ہمیں بتایا کہ "داستانوں میں واقعی افیون کی ترنگ پوشیدہ تھی۔ سیاسی اقتدار کے نکل جانے سے سوسائٹی مفلوج ہو گئی تھی۔ . . . . . ذہنی اضمحلال اور سلبِ عمل نے تخیل کو زیادہ زرخیز اور گریز کو زیادہ پسندیدہ بنا دیا تھا۔" خیر مضیٰ ما مضیٰ۔ ڈاکٹر صاحب نے بجا کہا کہ "انیسویں صدی کے آخر میں قوم کی رگوں میں سیاسی بیداری کا لہو گرمانے لگا۔ شہروں میں زندگی مصروف ہو گئی۔ فرصت کسے کہ ضخیم داستانیں پڑھ سکے۔ شاید انیسویں صدی میں تو لوگوں کے پاس وقت تھا بھی لیکن بیسویں صدی میں قطعاً نہیں۔ اب کسے دماغ ہے کہ امیر حمزہ یا بوستانِ خیال پڑھ سکے۔" مگر صاحب عجب ہوا کہ اسی بیسویں صدی

کے بیچ میں سیاسی بیداری کے ہنگام خود ڈاکٹر گیان چند کے پاس اتنا فالتو وقت آگیا کہ انھوں نے ساری اچھی بری داستانیں کہانیاں پڑھ کر ان پر تحقیق کر ڈالی۔

خیر تو یہ سب کچھ جاننے سمجھنے کے بعد میں پرانی کہانیوں کی وکالت کیسے کر سکتا ہوں۔ میں تو شروع سے یہ سعی کر رہا ہوں کہ کسی طور نیا افسانہ نگار بن جاؤں کہ میرا انجام بخیر ہو۔ اور جب اٹھایا جاؤں تو کرشن اور منٹو کے پیروکاروں کے ساتھ اٹھایا جاؤں۔ مگر جنھیں خراب ہونا ہوتا ہے وہ ہر صورت خراب ہوتے ہیں۔ نیا افسانہ نگار بننے کی دھن میں میری مڈھ بھیڑ اس شخص سے ہوگئی جسے نئے فکشن کا باوا آدم سمجھا جاتا ہے۔ اور میں حیران رہ گیا کہ اپنی اردو میں تو دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو چکا ہے مگر یہاں تو سارا معاملہ الٹ پلٹ ہے۔ "DUBLINERS" کی کہانیوں میں وقار صاحب کی بتائی ہوئی باتوں کو ذرا جو ملحوظ رکھا گیا ہو۔ اور "یولیسس" تو ناول کی اس تعریف سے بالکل ہی لگا نہیں کھاتا جو اردو کے شریف نقادوں نے ہمیں بتائی تھی۔ جب میری سمجھ میں کچھ نہ آیا کہ " DUBLINERS " کی یہ کہانیاں کیسی ہیں اور یہ ناول کس قماش کا ہے، تو میں نے جوائس کو بیچ میں چھوڑا اور "کتھا سرت ساگر" کے دفتر لے کر بیٹھ گیا۔ سوچا کہ سر پھوڑنا ہی پڑا ہے تو جوائس صاحب ہی کا سنگِ آستاں کیوں ہو۔ اپنے یہاں بھی پتھر موجود ہیں۔ مگر کتھا ساگر تو علم دریاؤ نکلی۔ تھاہ ہی نہیں ملتی۔ کہانی کو کہاں سے پکڑیں اور کہاں ختم کریں۔ ایک سمندر ہے کہ امنڈ رہا ہے۔ ؏

نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

ابتدا اگر ہوتی بھی ہے تو کہیں آسمانوں میں ہوتی ہے۔ ویسے یہ بھی ایک سکنڈل ہے کہ یہ کہانی باہر نکلی کیسے۔ شوجی نے تو خلوت میں پاربتی جی کو زانو پہ بٹھا کر سنائی تھی۔ ہونٹوں نکلی کوٹھوں چڑھی اور ہوتی ہواتی آخر کو کناڈیا تک پہنچی۔ اسے لکھ کر خود اس نے کونسا پھل پایا جو میں اس کی مثال لا کر پھل پاؤں گا۔ عجب پیچ در پیچ کہانیاں ہیں۔ ایک کہانی ختم ہونے لگتی ہے کہ اس سے دوسری کہانی کا کلہ پھوٹ نکلتا ہے۔ دوسری کہانی ختم ہونے نہیں پاتی کہ اندر سے تیسری کہانی نکل آتی ہے۔ کوئی کہانی ابھی بیچ میں ہوتی ہے کہ انڈے بچے دینے لگتی ہے۔ یہ تو "یولیسس" سے بڑھ کر گورکھ دھندا ہے۔ آج کی فنی اصطلاحوں میں اس سلسلے کو کیا کہا جائے؟ مختصر افسانوں اور طویل مختصر افسانوں کا مجموعہ۔ یا یہ کوئی لحیم شحیم LOOSE قسم کا ناول ہے۔ خیر جو بھی ہے ایسا ہے کیوں؟ شاید جس تہذیب نے اس سلسلے کو جنم دیا ہے

اس میں حقیقت کا تصور بھی اسی طرح پیچ در پیچ ہو۔ تو پھر یہ سوچا جائے کہ وہ تصورِ حقیقت کیا ہے؟ میرے لیے تو اس پر گفتگو مشکل ہے۔ حقیقت افسانہ بن کر تو اپنی سمجھ میں تھوڑی بہت آجاتی ہے۔ حقیقت کے فلسفوں پر گفتگو اپنے بس سے باہر ہے۔ میں نے سوچا کہ ابھی بقدر ہمت کہانیاں پڑھ لیتے ہیں۔ ان کے پیچھے تصورِ حقیقت کونسا ہے؟ یہ بعد میں ڈاکٹر وزیر آغا سے پوچھ لیں گے۔ مگر پھر مجھے الف لیلہ کا خیال آگیا۔ وہاں بھی تو کہانی ختم نہیں ہوتی۔ ایک کہانی سے دوسری کہانی، دوسری کہانی سے تیسری کہانی۔ کہانی سے کہانی نکلتی چلی جاتی ہے۔ اور تہہ در تہہ چلتی ہے۔ وہاں کہانی کا یہ تانا بانا کس تصورِ حقیقت کی ترجمانی کر رہا ہے؟

جب ہم ڈاکٹر گیان چند والے سیاسی بیداری کے زمانے میں داخل ہوتے ہیں تو کہانی اپنے سارے پیچ نکال کر سیدھی ہو جاتی ہے۔ تو جب کہانی کے بل نکل گئے اور وہ سیدھی ہو گئی تو نیا افسانہ کہلائی۔ اس افسانے کے پیچھے بھی کوئی نہ کوئی تصورِ حقیقت تو ہوگا۔ اس عہد کے نقادوں نے اس تصورِ حقیقت کی تشریح کی ہے۔ مجھے اپنے طور پر تردد کرنے کی ضرورت نہیں۔ اس عہد کے نقادوں نے ہمیں بتایا کہ سماجی اور معاشی حقیقت ہی پوری حقیقت ہے۔ جو نظر آتا ہے وہی سب کچھ ہے جو نظر نہیں آتا وہ محض وہم ہے۔ تو THIRTIES کا نیا افسانہ اس تصورِ حقیقت کے پیٹ سے پیدا ہوا ہے۔ سماجی حقیقت نگاری اس کا اسلوب ہے۔ یہ افسانہ بیشک اپنے عہد کا افسانہ تھا۔ وہ زمانہ جب "ذہنی اضمحلال اور سلب عمل نے تخیل کو زیادہ زرخیز بنا دیا تھا" گزر چکا تھا۔ اب تخیلی اضمحلال اور سیاسی بیداری کا زمانہ تھا۔ اس زمانے میں یہ نیا افسانہ خوب ہِٹ ہوا۔ وقار صاحب نے بتایا ہے کہ نئے مختصر افسانے کا فلم کے فن سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ شاید ایسی ہی کوئی بات ہے کہ مجھے اچانک اس زمانے کی ایک ہٹ فلم یاد آگئی ہے۔ "پکار" اُس زمانے میں بہت ہٹ ہوئی تھی۔ مجھے بھی بہت اچھی لگی تھی۔ ابھی پچھلے سال کی بات ہے کہ امرتسر ٹی۔وی نے "پکار" دکھانے کا اعلان کیا۔ بس آپ کیا پوچھتے ہیں۔ میرا ناسٹلوجیا تازہ ہو گیا۔ میں نے اپنے خاندان کے نوجوانوں کو بھی نوٹس دے دیا کہ کیا تم 'ہرے راما ہرے کرشن' کے عاشق بنے پھرتے ہو، آج تم "پکار" دیکھنا۔ تو صاحب "پکار" دیکھی۔ اس کے بعد ہوا یہ کہ ان نوجوانوں نے مجھے طنز بھری نظروں سے دیکھا کہ اچھا اس فلم کی آپ تعریف کر رہے تھے۔ اور قہر تو یہ ہے کہ انہیں پری چہرہ نسیم بھی پری چہرہ نظر نہیں آئی۔ میں خود بجھ گیا تھا۔ میرے پاس ان کی طنز کا کوئی جواب

نہیں تھا۔

اس زمانے کی ہٹ فلمیں اور ہٹ افسانے دونوں ہی بے کشش ہو چکے ہیں۔ آخر کیوں؟ چلیے فلم تو ادنیٰ آرٹ سمجھی جاتی ہے۔ مگر THIRTIES کا ادب تو ادنیٰ آرٹ نہیں تھا۔ وہ عہد تو ادب عالیہ کو جنم دے رہا تھا۔ پھر ایسا کیوں ہے کہ اس عہد کے ہٹ افسانے اب افسانے کے قاری کو اندر سے نہیں ہلاتے۔ اس سوال کا جواب مجھے لارنس سے ملا کہ اگر ایک دفعہ کسی کتاب کا پورا پتہ چل جائے، یہ پتہ چل جائے کہ اس میں کتنی گہرائی ہے اور ایک دفعہ اس کے معنی طے ہو جائیں تو پھر وہ کتاب مر جاتی ہے۔ میں نے دل میں کہا کہ لارنس ٹھیک کہتا ہے۔ افسانہ اور عورت دونوں میں کشش اسی صورت میں رہتی ہے کہ کچھ دکھائے کچھ چھپائے۔ مگر "پکار" کے زمانے کا افسانہ تو لکھا ہی گیا تھا اِس تصور کے تحت کہ پردے کے پیچھے کچھ نہیں ہے۔ جتنا کچھ نظر آتا ہے وہی حقیقت ہے۔ تو اس افسانے میں ایک نظر میں سب کچھ نظر آ جاتا ہے۔ معنی یہاں بالکل اسی طرح طے ہیں جس طرح وقار صاحب نے تجویز کیے تھے کہ پڑھنے والا" وہی نتیجے نکالے جو لکھنے والے نے پہلے سے سوچ بچار کر اپنے افسانے کے لیے مخصوص کر لیے ہیں"۔ اور وہ جو وقار صاحب نے کہا تھا کہ افسانہ ایسا ہو کہ پڑھنے والے کے ذہن کو فرار کی راہ ملنی دشوار ہو جائے تو واقعی یہ افسانہ ایسا ہی باندھ کر لکھا گیا ہے۔ ذہن یہاں ایک طے شدہ معنی کی قید میں ہوتا ہے۔ اس کے لیے اس سے کوئی راہِ فرار نہیں ہوتی۔ کیا آپ "بیتال پچیسی" کے معنی اس طرح طے کر سکتے ہیں؟

اب مجھے ایک کہانی یاد آ رہی ہے۔ ایک بادشاہ تھا۔ اس کے پانچ بیٹے تھے۔ ہر بیٹے کو اس نے گھڑ سواری، تیر اندازی، شمشیر زنی جیسے فنون کی تعلیم دلوائی۔ جب جو بیٹا بالغ ہوا اور کمالات میں دستگاہ حاصل کی اسے گھوڑا اور تیر کمان دے کر کہا کہ اب تم بڑے ہوئے، جاؤ اور شکار کھیلو۔ مگر دیکھو تین کھونٹ جانا، چوتھے کھونٹ مت جانا۔ چاروں بیٹوں نے باپ کے حکم کو مانا۔ تین کھونٹ گئے، شکار کھیلا اور خیر و عافیت کے ساتھ محل میں واپس آ گئے۔ پانچواں سر پھرا نکلا۔ اس نے حکم عدولی کی۔ تین کھونٹ ہو کر چوتھے کھونٹ نکل گیا۔ بس پھر رستہ بھولا۔ آفتوں میں پھنسا اور کہیں کا کہیں نکل گیا۔

اردو کے نئے افسانے کی کہانی بھی مجھے کچھ اسی قسم کی نظر آتی ہے۔ اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اردو افسانہ تین کھونٹ پھرتا رہا ہے۔ اور ترقی پسند تحریک کی ہدایت

ہی یہ تھی۔ کسی نے اگر بے راہ روی اختیار کی بھی شلاً اگر کسی نے جدید نفسیات کے بتائے ہوئے رستے پر چل کر یہ جھانکنے کی کوشش کی کہ اندر کیا ہو رہا ہے تو مار کسی نقادوں نے فوراً ٹوک دیا کہ بری بات۔ سو ایک ڈیڑھ استثنا سے قطع نظر افسانہ نگاروں کا چال چلن بالعموم درست رہا مگر پانچویں دہائی میں نئے آنے والوں میں کچھ بے چینی کے آثار پیدا ہوئے۔ اور تو اور منٹو صاحب کو بھی اپنے اسلوب کی طرف سے بے اطمینانی ہوئی اور انھوں نے دوسری طرز سے افسانہ لکھنے کی کوشش کی۔ دہائی کے ختم ہوتے ہوتے بیٹیوں نے سرکشی اختیار کی۔ اور اس کے بعد تو اللہ دے اور بندہ لے۔ بزرگوں نے افسانہ لکھنے کے جو جو نسخے بتائے تھے انھوں نے ان سب کو طاق میں رکھا اور دوسری ہی طرح کا افسانہ لکھنے کی کوششیں ہونے لگیں۔ اس افسانے کو آپ علامتی کہیں، تجریدی کہیں۔ میں یوں کہوں گا ہمارا افسانہ چوتھے کھونٹ میں داخل ہو گیا ہے۔

اصل میں منطقی ذہن رکھنے والوں نے افسانے کی مختلف اصناف کی جو جو تعریفیں وضع کی تھیں، جو جو سانچے مقرر کیے تھے، جو جو ضابطے نافذ کیے تھے وہ سب بیسویں صدی کے فکشن نگاروں کے ہاتھوں ٹوٹ پھوٹ گئے۔ تین کھونٹ انیسویں صدی تک تھے۔ بیسویں صدی میں فکشن چوتھے کھونٹ میں داخل ہوتا ہے۔ اردو افسانہ بیسویں صدی کے بیچ انیسویں صدی کو اپنے سینے سے لگائے رہا اور اپنے آپ کو نیا سمجھتا رہا۔ صدی کا نصف سے زیادہ اس نے اسی میں گنوا دیا۔ مگر اب وہ بھی بیسویں صدی میں سانس لینا چاہتا ہے۔ اس کے یہاں بھی اس خواہش نے کروٹ لی ہے کہ چوتھے کھونٹ میں داخل ہو کے دیکھا تو جائے کہ ہوتا کیا ہے۔ کچھ تو سوچ سمجھ کر داخل ہوئے۔ مگر بہت سے بس دیکھا دیکھی داخل ہو گئے۔ ان پر تو رحم ہی کھایا جا سکتا ہے کہ بے چارے خواہ مخواہ مارے گئے۔ کبھی کبھی مجھے یوں لگتا ہے کہ یہ آج کے سب ہی نئے افسانہ نگار قربانی کے بکرے ہیں۔ وہ اصل میں اپنی قربانی دے کر بامعنی نئے افسانے کے لیے زمین ہموار کر رہے ہیں۔ اگر ایسا بھی ہے تو کیا بری بات ہے۔ آزادی کے لیے جانیں دی جا سکتی ہیں تو افسانے کے لیے جانیں کیوں نہیں دی جا سکتیں۔ یہ بھی آزادی ہی کی جنگ ہے۔

آج کا افسانہ علامتی اور تجریدی بن کر روایتی افسانے کی جبریت کے خلاف لڑ رہا ہے۔ یہ لڑائی پچھلے اسلوبِ نگارش کے خلاف ہے۔ افسانے کے اُس تصور کے خلاف ہے، اور اُس تصورِ حقیقت کے خلاف ہے جس نے اس افسانے کو اور اس اسلوبِ نگارش کو جنم دیا تھا۔ ہاں اگر۔ نئے افسانہ نگار اُس تصورِ حقیقت کو تو قبول کیے رہیں اور اُس کے پیٹ سے پیدا ہونے

والے افسانے اور اسلوبِ نگارش کے خلاف لڑتے رہیں تو مجھے ڈر ہے کہ ان کی ساری پیکار ضائع ہی نہ چلی جائے۔

خیر تو اب اردو افسانہ چوتھے کھونٹ میں ہے اور خرابی سے دوچار ہے۔ اس کے لکھنے کے جو ضابطے بنے تھے، ادب آداب طے ہوئے تھے وہ ملیامیٹ ہو چکے ہیں۔ نہ پلاٹ، نہ سسپنس، نہ کلائمکس۔ مگر عجب بات یہ ہے کہ ویسے تو یہ افسانہ نگار حد بندیوں کے قائل نہیں مگر ماضی اور حاضر کی حد بندی پر بہت مصر ہیں اور نئے پرانے میں بہت تفریق کرتے ہیں۔ یہ حد بندی کیوں ہے۔ اور یہ نیا پرانا کیوں ہے۔ میں پوچھتا ہوں کہ مہاتما بدھ کی جاتک کتھا کیوں نئی کہانی نہیں ہے اور آج کی علامتی کہانی کیوں نئی کہانی ہے۔ "بیتال پچیسی" کیوں پرانی کہانی ہے اور ٹامس مان کی "TRANSPOSED HEADS" کیوں نئی کہانی ہے۔ پھر وہی لارنس والی بات کہ جس تحریر کی گہرائی کی ایک مرتبہ پیمائش ہو گئی اور معنی طے ہو گئے تو وہ مر جاتی ہے۔ چلیے مردہ نہ کہیے پرانی کہہ لیجیے۔ مگر "بیتال پچیسی" کی سر دھڑ کے ادلے بدلے والی کہانی تو مان کے TRANSPOSED HEADS کے بعد بھی بھید بھری نظر آتی ہے۔ جیسے ابھی اس کی بہت پیمائش ہونی ہے۔ تو میں اسے پرانی کہانی کیسے جانوں۔ یہی تو ان کہانیوں کا کمال ہے کہ بہت پرانی ہیں، مگر پرانی نہیں ہو پاتیں۔ اور یہ تیسری چوتھی دہائی کے افسانے۔ وہ کل لکھے گئے آج پرانے نظر آتے ہیں۔

سر دھڑ کے ادلے بدلے کی کہانی بیتال پچیسی کا حصہ ہے۔ بیتال پچیسی کتھا سرت ساگر کا حصہ ہے۔ کہانی کے اندر کہانی، پھر اس کے اندر کہانی۔ یہ کہانیاں کیا ہیں، ندیاں ہیں، کہاں کہاں سے بہتی آتی ہیں اور ساگر میں ملتی چلی جاتی ہیں۔ کہانیوں کا اتھاہ ساگر۔ ابدیت کا سمندر۔ سو کہانی ختم کیسے ہو۔ مگر کافکا نے اپنا ناول "CASTLE" بیسویں صدی میں لکھا اور اسے ختم نہیں کر پایا۔ نقاد افسوس کرتے ہیں کہ ناول ادھورا رہ گیا۔ مگر کیا اس ناول کا واقعی کوئی اختتام ہو سکتا تھا۔ اگر کافکا اس ناول کو خدا نخواستہ چالیس قدم دوڑ پورا کر ڈالتا اور واقعی اس کا کوئی اختتام ہوتا تو پھر یہ کافکا کا "کاسل" تو نہ ہوتا، کوئی اور ہی ناول ہوتا۔ شاید کوئی دوسرے درجے کا ناول۔

"کاسل" کا حوالہ میں نے دینے کو تو دے دیا مگر اب سوچ رہا ہوں کہ ناول کی تعریف پر یہ پورا بھی اترتا ہے۔ اور اب پھر میرا ذہن الجھ رہا ہے۔ آخر ناول ہوتا کیا ہے۔ اس سے

مجھے ناصر کاظمی یاد آگیا۔ اس نے ایک دفعہ عسکری صاحب سے بڑی معصومیت سے پوچھا تھا کہ عسکری صاحب، یہ تغزل کیا ہوتا ہے۔ اور ظالم نے یہ بات ایسے وقت میں پوچھی تھی جب جگر صاحب ابھی زندہ تھے اور معاذ اللہ اور ارے توبہ والی غزل عروج پر تھی اور شرفا ناصر سے ناراض تھے کہ اس شخص نے غزل میں گھاس کا لفظ باندھا ہے۔ ناصر سے پہلے "بالِ جبریل" کی غزلوں نے ان شرفا کو پریشان کیا تھا کہ وہ غزلیں بھی تغزل سے منحرف نظر آتی تھیں ویسے یہ کیا بات ہے کہ شاعری میں جب بھی کوئی نیا آدمی پیدا ہوتا ہے تو وہ پہلے شاعری کے مسلمہ اصولوں ضابطوں اور ادب آداب کو تہس نہس کرتا ہے۔ اساتذہ، نقاد اور مدرسین بہت ہا ہا کار کرتے ہیں مگر وہ اپنا کام کر جاتا ہے۔ افسانے میں بھی یہی ہوا ہے۔ اب یوں دیکھیے کہ ادھر نقادوں نے کتنی جانفشانی سے ناول کے کچھ خصائص متعین کیے تھے، کچھ شرطیں مقرر کی تھیں، جو فورسٹر صاحب کی معرفت ہمارے مدرسوں اور نقادوں تک بھی پہنچیں۔ کافکا نے ناول لکھتے وقت ان سب کو بالائے طاق رکھ دیا۔ اور لارنس کی سنو۔ اس بھلے آدمی نے انجیل کو بھی ناول قرار دیا اور مکالماتِ افلاطون کے بارے میں کہا کہ یہ تو فلسفیانہ رنگ کے مختصر ناول ہیں۔

لارنس سے شہ پا کر اگر میں کتھا سرت ساگر اور الف لیلہ کو ناول کہہ دوں تو؟ لیکن جانے دیجیے ناول کہہ دینے سے ان میں کونسا سرخاب کا پر لگ جائے گا۔ اور اگر ان کی کہانیوں کو مختصر افسانے ثابت کر دیا جائے تو ان کی عزت میں کونسا اضافہ ہو جائے گا۔ ناول کی تعریف کے مطابق ناول لکھنا بھی کوئی ایسے کمال کی بات ہے! اور مختصر افسانوں کا کیا ہے، وہ تو بے چارے انور عظیم بھی لکھ لیتے ہیں۔

اصل میں ادب میں حدود و قیود اس وقت قائم ہوتی ہیں جب پرواز میں کوتاہی آجاتی ہے اور تخلیقی جذبے کا بہاؤ رکنے لگتا ہے۔ جب مشرق اپنی جون میں تھا تو اس کے تصور میں کائنات لامحدود تھی اور حقیقت بے پایاں۔ معلوم ایک جزیرہ تھا۔ اس کے ارد گرد نامعلوم کا سمندر امنڈ تا تھا۔ جب ہی تو اس کی کہانیوں میں خواہ وہ ہندو تہذیب کے پیٹ سے پیدا ہوئی ہوں یا اسلامی تہذیب کی آغوش میں پلی بڑھی ہوں ہر معلوم کے گرد نامعلوم کا ہالہ منڈلاتا ہے۔ ورا کی حدیں ماورائے اعظم میں گڈمڈ نظر آتی ہیں۔ جنگل میں تین کھونٹ کے بعد چوتھا کھونٹ۔ حویلیوں میں چھ دروں کے بعد ساتواں در۔ بند

بشر ہے مگر اپنے قالب میں مقید رہنا شرط نہیں۔ کچھ پتہ نہیں کہ کون روح کب اپنا قالب چھوڑ کر کسی دوسرے قالب میں چلی جائے۔ اس نوع کا تجربہ کہیں فنی حدود و قیود کا متحمل ہو سکتا تھا! ان کہانیوں میں کہانی تکنیک نہیں، بہاؤ ہے۔

جب حقیقت کا تصور محدود ہو گیا اور کائنات معلوم کی حدوں میں سمٹ سکڑ گئی تو پھر کہانی میں بھی نہ وہ دنیا رہی نہ وہ آدمی رہا۔ نامعلوم غائب۔ نہ چوتھا کھونٹ نہ ساتواں در۔ اور آدمی اپنے قالب میں مقید، اپنے سماجی قالب میں۔ کہانی بھی ایک فارم میں مقید ہو گئی۔ اور وہ نیا افسانہ بن گئی۔ سماجی حقیقت نگاری کا افسانہ۔ اکہری حقیقت کا اکہرا بیان۔ اپنی کہانی کی روایت کو کھو کر ہم نے مغرب سے یہ کچھ پایا۔ اور عجب ہوا کہ وہاں کے چھوٹے یہاں آکر بڑے بن گئے اور ہمارے مرشد ٹھہرے۔ موپساں، گورکی، او ہنری۔ مگر ادھر اس عرصے میں جوائس پیدا ہو چکا تھا۔ اور کافکا جس نے "کاسل" لکھا اور METAMORPHOSIS۔ لیجیے ناول اور مختصر افسانے کے سانچوں کو توڑ پھوڑ کر اور ان میں مضمر تصورِ حقیقت کو جھٹلا کر پرانی کہانی واپس آ گئی۔ وہی مشرق کی پرانی کہانی۔ مگر وہاں جون بدلنے کا مطلب کیا تھا، یہاں کیا ہے۔ یہ نیا افسانہ کیسے بن گیا۔ اگر یہ نیا افسانہ ہے تو وہ تصورِ حقیقت کہاں گیا جو مادی اور معلوم دنیا تک محدود ہے۔ اس تصورِ حقیقت کو ماننے والے ذہن کا اس افسانے کے ساتھ نبھاؤ ممکن ہے یا نہیں۔ میرے ذہن میں بس ایسے ہی سوالات پیدا ہو رہے ہیں۔ یار و اغیار بھی بہت سے سوالات اٹھا سکتے ہیں۔ مبادا میں ان سوالات میں الجھ جاؤں اور گڑبڑا جاؤں میں راجہ بکرم والا نسخہ استعمال کرتا ہوں۔ راجہ بکرم چوبیس کہانیوں تک بیتال کے سوالوں کا جواب دینے کی کوشش کرتا رہا اور دبدا میں پڑا رہا۔ پچیسویں کہانی پر بیتال کے سوال پر وہ چپ ہو گیا اور حقیقت کو پا گیا۔ تو میں راجہ بکرم والا نسخہ استعمال کرتا ہوں اور چپ ہوا جاتا ہوں۔

شمس الرحمٰن فاروقی

افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ

اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب "ہاں" ہے تو کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے کے دو نام ٹھہرتے ہیں۔ یا اگر ایک ہی شے ہیں تو لازم و ملزوم ضرور بن جاتے ہیں۔ اگر اس سوال کا جواب "نہیں" میں ہے تو یہ کہنا ممکن ہو جاتا ہے کہ افسانہ کہانی پن کے باوجود غیر دلچسپ ہو سکتا ہے۔ اس کی دوسری شکل یہ بھی ہے کہ افسانہ غیر دلچسپ بھی ہو سکتا ہے۔ یعنی دلچسپ ہونا افسانے کی شرط نہیں ہے۔ اس کی تیسری شکل یہ ہے کہ یہ ضروری نہیں کہ ہر دلچسپ چیز افسانہ ہو۔ یہ تمام مقدمات اس لیے بن سکے ہیں کہ ہمارے پہلے سوال، کہ اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے، اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے۔ لیکن کیا نفی میں جواب ممکن ہے؟۔

اس آخری سوال پر غور کرنے سے پہلے چند باتوں کا حتی الامکان تصفیہ ضروری ہے۔ مثلاً یہ ضروری ہے کہ "افسانہ" "کہانی پن" اور "دلچسپ" ان اصطلاحات کی تعریف متعین کر لی جائے۔ آسانی کے لیے "افسانہ" کو FICTION کے معنی میں رکھیے، کیونکہ ناول اور افسانہ تخلیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر فکشن کی تعریف یا حد بندی ہو سکے تو ہم اسے ناول اور افسانہ دونوں کے لیے کام میں لا سکیں گے۔ فکشن کے بارے میں سب سے آسان بات یہ ہے کہ فکشن اُن تمام طرح کے افسانوں سے الگ ہوتا ہے جن کا تعلق کم و بیش زبانی بیان سے ہے۔ لہٰذا داستان، عوامی کہانیاں، FABLES بچوں کی کہانیاں FAIRY TALES، یہ فکشن نہیں ہیں۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ اصلاً ان کا تعلق زبانی بیان سے ہے، کیونکہ بہت سی داستانیں وغیرہ لکھی بھی گئی ہیں یا انھیں زبانی سن کر لکھا جا سکتا ہے بلکہ اس وجہ سے زبانی بیان کی تکنیک، اس کے فنی تقاضے اور ایک حد تک اس کی جمالیات، جس

طرح کی ہوتی ہے وہ ان تحریروں میں نظر نہیں آتی جنھیں ناول یا افسانہ کہا جاتا ہے۔ اسی طرح اردو ہندی کے وہ قصے کہانیاں جو داستانی طرز کے ہیں اگرچہ وہ کبھی سنائے نہیں گئے بلکہ چھپ کر مقبول ہوئے۔ مثلاً حاتم طائی، چار درویش، توتا مینا وغیرہ، وہ بھی فکشن نہیں ہیں۔ تمثیلیں یعنی ALLEGORY بھی فکشن نہیں ہیں۔ تمثیل کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہے، کیونکہ داستان، قصہ، کہانی، FABLE ، FAIRY TALES وغیرہ کی حد تک تو ہم بہ آسانی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس لیے فکشن نہیں ہیں کہ انھیں زبانی بیان کی تکنیک میں لکھا یا بیان کیا جاتا ہے اور زبانی بیان والی افسانوی تحریر ایک الگ ہی صنف ہے۔ لیکن تمثیل کو فکشن کیوں نہ کہا جائے؟ اس کے دو تین جواب ممکن ہیں۔ ایک تو بہت ہی آسان ہے۔ کہ اگرچہ تمثیل زیادہ تر لکھی ہی جاتی ہے، زبانی سنائی نہیں جاتی، لیکن اس کا تاثر زبانی بیان کا سا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات ہمیں بہت دور نہیں لے جاتی، کیونکہ تاثر کی حد تک بہت سے جدید افسانوں میں تمثیلی عنصر تلاش کرنا مشکل نہیں۔ پھر دوسرا جواب یہ ممکن ہے کہ تمثیل، فکشن کے برعکس کرداروں کو انسانوں کی طرح بلکہ IDEA کی طرح پیش کرتی ہے۔ تمثیل میں جن لوگوں کا ذکر ہوتا ہے وہ محض خیالات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جسم ایک مملکت ہے، دل جس کا بادشاہ ہے، آنکھیں جس کی نگہبان ہیں، ہاتھ جس کے محافظ ہیں وغیرہ۔ یہ پڑھتے وقت ہم جان لیتے ہیں کہ جسم کسی شہر یا ملک کا نام نہیں، دل کسی شخص کا نام نہیں، آنکھیں اور ہاتھ اس طرح کے نگہبان اور محافظ نہیں جس طرح کے نگہبان اور محافظ ہم بادشاہوں یا حکومتوں کے پاس دیکھتے ہیں۔ یہ جواب بڑی حد تک درست ہے، لیکن اس میں کوئی کلام نہیں کہ اس طرح کی تمثیل میں ہی جسم، دل، آنکھیں ہاتھ وغیرہ ایک ANTHRO POMORPHIC حقیقت اختیار کر لیتے ہیں اور ہمیں ان سے اسی قسم کی ہمدردی، وحشت، خوف، محبت وغیرہ ہو سکتی ہے جیسی فکشن کے کرداروں سے ہوتی ہے۔ لہٰذا خیالات کی نمائندگی کرنے والے کردار تمثیل کی خصوصیت تو ہیں، لیکن ان کرداروں میں بھی انسانی عناصر در آتے ہیں۔ پھر تیسرا جواب یہ ممکن ہے کہ تمثیل ظاہر اور بیّن طور پر کسی بات کو ثابت یا رد کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے، جبکہ فکشن کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ یہ جواب بالکل درست ہے، اور ان تینوں جوابات کی روشنی میں ہم تمثیل کو فکشن سے الگ کر سکتے ہیں۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ ابھی تک ہم تمثیل کے لیے کوئی ایسا اصول نہیں وضع کر سکے ہیں جو بذاتہٖ تمثیل سے مختص ہو۔ ہم صرف یہ کہتے رہے ہیں کہ تمثیل میں یہ ہوتا ہے، یہ ہوتا ہے اور فکشن

میں یہ نہیں ہوتا، یہ نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تو محض ان اصناف کی PHENOMENOLOGY ہوئی، اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تمام تمثیلیں اور تمام فکشن ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایسا ہوتا ہے یا ایسا نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کہ کل کوئی تمثیل ایسی لکھ دی جائے جو فکشن کی طرح کسی بات کو رد یا ثابت کرنے کے لیے ظاہرا اور بیّن طور پر نہ استعمال ہو سکتی ہو۔ خیر، اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ بات کو رد یا ثابت تو نہیں لیکن بات کو ظاہر کرنے کے لیے، یعنی اسے پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے، ایک اور صنف موجود ہے جسے PARABLE کہتے ہیں۔ اس کے لیے اردو میں کوئی موزوں لفظ نہیں ہے لیکن حضرت عیسیٰ سے لے کر کافکا تک PARABLE کا ایک طویل سلسلہ موجود ہے جس کے ذریعہ ہم اس صنف کو پہچان سکتے ہیں۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ افسانوی تحریر جو کسی بات کو پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے لکھی جائے PARABLE کہلائے گی اور وہ تحریر جس میں کسی بات کو ثابت یا رد کرنا ہو تمثیل یعنی ALLEGORY کہلائے گی اور اگر کوئی تمثیل ایسی لکھی جائے جس کے ذریعہ کوئی بات پردے میں رکھ کر بیان ہو یا کوئی بات بیّن طور پر رد یا ثابت نہ ہوتی ہو، اسے فکشن کے زمرے میں لانا غلط نہ ہوگا۔ یعنی PARABLE کی صنف کا موجود ہونا ہمیں اطمینان دلاتا ہے کہ تمثیل کا تفاعل ہر طرح متعین ہے اور اسے اس کا وصف ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ جب تمثیل کا رجحان فکشن کی طرف ہوتا ہے تو وہ PARABLE بن جاتی ہے۔

لہٰذا فکشن وہ تحریر ہے جس میں زبانی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت کم ہو، جس کے ذریعہ کسی بات کو بیّن طور پر ثابت یا رد نہ کیا جاتا ہو اور جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر معاملہ کر سکیں۔ پھر بیان سے کیا مراد ہے؟ کیا بیان ہی فکشن کا کہانی پن ہے؟ یا کہانی پن وہ وسیلہ ہے جس سے بیان وجود میں آتا ہے؟ ظاہر ہے کہ بیان کو فکشن کا کہانی پن نہیں کہہ سکتے، کیونکہ بیان میں کہانی شامل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی۔ اسی طرح یہ بھی ظاہر ہے کہ کہانی پن وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعہ بیان وجود میں آتا ہے، کیونکہ بیان کل ہے اور کہانی جز۔ یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ بیان وہ وسیلہ ہے جس سے کہانی وجود میں آ سکتی ہے، لیکن آخر بیان ہے کیا؟ والٹر اسکاٹ کے ناولوں کا تصور کیجیے جن میں مناظر فطرت، علی الخصوص جنگل اور پہاڑ کا بیان تیس تیس صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اور آگے جائیے تو ہارڈی کے ناول، خاص کر

THE RETURN OF THE NATIVE کا پہلا طویل باب محض اس نیم جنگلی خطۂ زمین کا بیان ہے جسے ہارڈی نے EGDON HEATH کا نام دیا ہے۔ اور آگے دیکھیے تو فلوبیئر نے معمولی معمولی مناظر، مثلاً رات کے وقت ڈرائنگ روم کو بیان کرنے میں اور پروست نے عام طرح کی پارٹیوں اور جلسوں کو بیان کرنے میں اور JULES ROMAINS نے اپنے ناول THE BODY'S RAPTURE میں مرکزی کردار کے ریل کی پٹری کو پار کرنے کو بیان کرنے میں صفحات کے صفحات صرف کر دیئے ہیں۔ دستہ نف سکی کا RASKOLNIKOV اپنے اقدامِ قتل کی توجیہہ اور فلسفیانہ اساس قائم کرنے کے لیے ہزارہا الفاظ خرچ کرتا ہے۔ ایسی مثالیں بے شمار ہیں، یہ سب بیانیہ ہے، لیکن کہانی نہیں ہے اگرچہ کہانی کا جز ہے۔

بیانیہ وہ گاڑی ہے جس پر کردار اور واقعات سفر کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی کی کھڑکی سے دکھائی دیتے ہیں۔ ہر وہ تحریر بیانیہ ہے جس میں واقعے یا کردار کے انعقاد کا امکان ہو۔ اس بات سے غرض نہیں کہ کسی مقررہ تحریر میں کوئی واقعہ یا کردار منعقد ہوا بھی ہے کہ نہیں۔ بس امکان کا وجود کافی ہے۔ واقعے سے مراد کوئی وقوعہ، کوئی حادثہ یا کوئی سانحہ۔ اور کردار سے مراد ہے کوئی انسان یا کوئی بھی ہستی جسے ہم ذی روح فرض کر سکتے ہوں یا ذی روح جانتے ہوں اور جس سے دوچار ہونے پر ہم انسانی جذبات کے دائرے میں آ سکیں۔ ایسی صورت میں جانور، پھول، بھوت، پتھر، مکان کوئی بھی چیز کردار کا کام کر سکتی ہے، لیکن عام طور پر کردار سے انسانی کردار مراد لیا جاتا ہے کیونکہ غیر انسانی کرداروں میں اتنی پیچیدگی اور بوقلمونی کا امکان نہیں کہ ان کے تعلق سے انسانی جذبات کے جس دائرے میں ہم داخل ہوں وہ کم سے کم اتنا شدید یا وسیع ہو کہ اس پر حقیقی جذباتی دائرے کا اطلاق یا احتمال ہو سکے۔

کہانی عام طور پر کردار اور واقعے کے INTERACTION سے وجود میں آتی ہے، لیکن یہ ممکن ہے کہ اس INTERACTION میں کردار کا عمل دخل بہت کم ہو، صرف واقعہ پیش منظر میں ہو۔ یا یہ کہ واقعے کا عمل دخل بہت کم ہو اور کردار اس قدر پیش منظر میں ہو کہ واقعے کی اہمیت کم ہو جائے یا محسوس نہ ہو۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دونوں میں INTERACTION ایک رسہ کشی کی سی کیفیت پیدا کرے، کبھی کردار حاوی ہو کبھی واقعہ حاوی ہو۔ وہ تمام فکشن جس میں واقعہ بیش از بیش حاوی رہتا ہے، زبانی بیان کے قریب

یا تمثیل یا PARABLE سے دور ہوتا ہے۔ تمام صورتوں میں بیانیہ کہانی بیان کرنے کا وسیلہ ٹھہرتا ہے اور کہانی اس کا حصہ بھی رہتی ہے۔ وسیلہ اس معنی میں کہ اس کے ذریعہ کردار اور واقعات کا INTERACTION ظاہر ہوتا ہے اور کہانی اس کا حصہ اس معنی میں رہتی ہے کہ کہانی کے بغیر، محض کہانی کے امکان پر بھی بیانیہ قائم ہو سکتا ہے۔ کردار اور واقعے کے باہم ردعمل کے نتیجے میں کہانی وجود میں تو آتی ہے، لیکن کہانی کا کوئی مجرد وجود نہیں۔ طبیعیات کے باریک ترین ذرّوں کی طرح کہانی کو بھی صرف اسی وقت دیکھا جا سکتا ہے جب وہ حرکت میں ہو۔ کہانی شروع اور ختم ضرور ہوتی ہے لیکن اس کا شروع اور ختم کسی آواز مثلاً ٹیلی فون کی گھنٹی جیسا شروع اور ختم نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف اس میں آغاز اور انجام ہوتا ہے۔ یعنی اگر فون کی گھنٹی کے بجنے اور رکنے کو STARTING اور STOPPING کہا جائے تو کہانی کے شروع اور ختم ہونے کو BEGINNING اور CONCLUSION کہا جائے گا۔ ارسطو کی یہ تعریف منطقی طور پر درست ہے کہ شروع وہ ہے جس کے پہلے کچھ نہ ہو اور ختم وہ ہے جس کے بعد کچھ نہ ہو۔ لیکن کہانی کے فن کے لیے یہ تعریف ناقص بلکہ غیر ضروری ہے۔ کہانی کی حد تک شروع اور ختم کی تعریف یہ ہے کہ شروع وہ ہے جس کے پہلے جو کچھ ہو وہ فنی طور پر غیر ضروری ہو، اور ختم وہ ہے جس کے بعد جو کچھ ہو وہ فنی طور پر غیر ضروری ہو، یعنی کہانی کو وجود میں آنے کے لیے وہ سب غیر ضروری ہو جو شروع کے پہلے اور ختم کے بعد ہو

جب حرکت کہانی کے وجود کی شرط ٹھہری تو ظاہر ہے کہ کہانی پن سے مراد ہے کہانی کی وہ صفت جس کے ذریعہ وہ آگے بڑھتی ہے۔ لیکن آگے بڑھنا بھی، ہمیشہ سیدھی لکیر میں بڑھنے کے مرادف نہیں ہوتا۔ بعض اوقات کہانی اپنے گرد و پیش میں پھیلتی ہے، یعنی جن واقعات کا اس میں ذکر ہوتا ہے وہ زمانی ترتیب سے نہیں درج کیے گئے ہوتے، بلکہ ممکن ہے بہ یک وقت مختلف کرداروں کو الگ الگ پیش آ رہے ہوں۔ یا ممکن ہے کہ وہ ایک ہی کردار کے محسوسات، اس کی یادیں، اس کے تاثرات ہوں۔ ممکن ہے محض تاثرات کا بیان اس طرح ہو کہ اس میں کہانی کو پھیلنے کا موقع مل جائے۔ بہر حال کہانی، کہانی پن کے ذریعہ آگے بڑھتی ہے اور آگے بڑھنا، واقعے کی کثرت کے مرادف ہوتا ہے۔ اگر اس کثرت میں کسی طرح کی زمانی ترتیب نہ ہو تو آگے بڑھنے کا احساس فوری اور شدید نہیں ہوتا، لیکن کہانی بڑھتی یا پھیلتی ضرور ہے۔ کیونکہ کہانی کسی ایک نقطے، کسی ایک لمحے کا نام نہیں ہے، بلکہ ایک سلسلے کا نام

ہے۔ اس سلسلے میں زمانی ربط ہوسکتا ہے، تاثراتی ربط ہوسکتا ہے، یا محض وہ ربط ہوسکتا ہے جو ایک کردار کے مختلف صورتِ حالات سے دوچار ہونے یا کئی کرداروں کے کئی صورتِ حالات سے دوچار ہونے یا ایک ہی صورتِ حال سے دوچار ہونے سے پیدا ہوتا ہے۔

لیکن کہانی کے آگے بڑھنے کی ایک نوعیت اور بھی ہے۔ کہانی قاری کے ذہن اور اس کے تجربے میں بھی آگے بڑھتی ہے۔ اس معنی میں کہ اگر قاری کہانی پڑھنے سے انکار کر دے تو کہانی چاہے کاغذ پر موجود ہو لیکن قاری کے لیے موجود نہیں ہوتی۔ یا اگر قاری اسے پڑھ ہی ڈالے اور اس کے ذہن میں کہانی پن کی صورت نہ پیدا ہو تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے افسانہ تو پڑھا لیکن کہانی نہیں پڑھی۔ ایسی صورت میں افسانہ اس کے ذہن میں مضمون یعنی انشائیہ یا اظہارِ خیال یا ESSAY کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔

قاری افسانہ پڑھنے سے کب انکار نہیں کرتا، یا قاری کے ذہن میں افسانہ کب افسانہ کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے، مضمون یا انشائیے کی شکل میں نہیں۔ اس کا جواب عام طور پر یہ دیا گیا ہے کہ اگر افسانہ قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے کہ "پھر کیا ہوا؟" یا "اس کے بعد کیا ہوا؟" تو اس کا مطلب یہ ہے کہ افسانے میں کہانی پن ہے۔ یہ بھی فرض کیا گیا ہے کہ "پھر کیا ہوا؟" یا "اس کے بعد کیا ہوا؟" جیسے سوالات اٹھنے کا مطلب یہ ہے کہ افسانے کی کہانی کو سیدھی لکیر کی ترتیب سے چلنا چاہیے اور قاری کا یہ سوالات پوچھنے پر مجبور ہونا کہ "پھر کیا ہوا؟" "اس کے بعد کیا ہوا؟" اس کی دلچسپی کی دلیل ہے۔ لہٰذا کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے ہیں، اس معنی میں کہ دلچسپی دراصل کہانی پن کا تفاعل ہے۔

لیکن افسانے کی تاریخ کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ معاملہ اتنا آسان نہیں ہے۔ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ فکشن اور غیر فکشن (یعنی بیانیہ فن کے حامل غیر فکشن) میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غیر فکشن بیانیہ زبانی بیان کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اس کا کام کسی چیز کو بیّن طور پر ردیا ثابت کرنا ہوتا ہے، زبانی بیان اور بیّن طور پر رد یا ثابت کرنے، دونوں کارگزاریوں کو منعقد ہونے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ سننے والا یا پڑھنے والا مختلف واقعات میں ظاہری ربط فوراً دیکھ سکے اور ایک واقعہ دوسرے کی طرف اشارہ کرے یا اس کا پیش خیمہ یا دیباچہ ہو یا ایک واقعے سے دوسرے کا آغاز ہو سکے۔ اگر فکشن کا مقصد کسی بات کو رد یا ثابت کرنا

نہیں بلکہ کسی بات کو ظاہر کرنا ہے تو اس کے لیے "پھر کیا ہوا؟" اور "اس کے بعد کیا ہوا؟" کے سوالات ضروری نہیں ہوتے۔ جو لوگ یہ سوالات پوچھتے ہیں یا توقع کرتے ہیں کہ افسانہ نگار انھیں یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے گا یا اکسائے گا وہ دراصل فکشن کی اصلیت سے ناواقف ہوتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ فکشن کے حوالے سے یہ سوالات پوچھنا ممکن یا مناسب نہیں ہے، حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کے علاوہ اور بھی سوالات ہو سکتے ہیں اور ہیں جو فکشن کے حوالے سے پوچھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً:

۱۔ اس وقت کیا ہو رہا ہے؟
۲۔ اس کے بعد کیا ہونے والا ہے؟
۳۔ اس کے بعد کیا ہونا ممکن ہے؟
۴۔ اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کیا ہو گا؟
۵۔ اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کس طرح ظہور پذیر ہو گا؟
۶۔ جو واقعہ ابھی پیش آیا یا پیش آ رہا ہے اس کی معنویت کیا ہے؟
۷۔ جو واقعہ ابھی پیش آیا یا پیش آ رہا ہے اس کا تعلق افسانے سے کیا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات یا ان میں سے کسی سوال کا اٹھنا اس بات کی دلیل ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان کوئی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور جب رشتہ قائم ہو گیا تو وہ رشتہ ہی قاری اور افسانے کو آپس میں باندھنے کے لیے دھاگے کا کام کرے گا۔ اس رشتے کو دلچسپی کا رشتہ کہہ سکتے ہیں لیکن دلچسپی ایک ایسی صورتِ حال ہے جو "پھر کیا ہوا؟" "اس کے بعد کیا ہوا؟" اور مندرجہ بالا سوالات میں سے کسی بھی سوال کے اٹھنے کے باوجود معدوم رہ سکتی ہے۔ کیونکہ دلچسپی کا تعلق بنیادی طور پر اس بات سے ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان فکر (CARE) کا تعلق قائم ہوا ہے کہ نہیں۔ یعنی افسانے میں پیش آنے والے واقعات یا وہ کردار جن پر واقعات گزر رہے ہیں اگر قاری کو فکر میں مبتلا نہیں کرتے، اگر وہ ان کے حال اور مستقبل کے بارے میں فکرمند نہیں ہے تو وہ "پھر کیا ہوا؟" کا جواب یہ دے گا کہ "مجھ سے کیا مطلب؟" "مجھے کیا فکر ہے؟" یعنی I COULDN'T CARE LESS

مثال کے طور پر جاسوسی ناولوں یا عام سطح پر مقبول ناولوں، مثلاً گلشن نندہ کے ناولوں کو لیجیے۔ ان میں واقعات کا ربط معمول سے زیادہ ہی ہوتا ہے لیکن ان میں وہ دلچسپی

بالکل نہیں ہوتی جو کسی ادبی فکشن میں ہوتی ہے۔ بلکہ افسانے کے جس قاری کے حوالے سے ہم کہانی کے آگے بڑھنے یا کہانی کے بارے میں فکرمند ہونے کا مسئلہ اٹھا رہے ہیں، وہ سیدھی لکیر میں بڑھنے والے، قدم قدم پر "پھر کیا ہوا؟" پوچھنے پر مجبور کر دینے والے افسانے کو اکثر غیر دلچسپ کہہ دیتا ہے، کیونکہ ایسا افسانہ اسے فکرمند نہیں کرتا، یعنی اس کے کردار و واقعات اور قاری کے درمیان انسانی لگاؤ کا رشتہ نہیں قائم ہوتا۔ انسانی لگاؤ کا رشتہ دلچسپی کے رشتے سے ماورا اور زیادہ قوت مند ہوتا ہے۔ دوسری قسم کا لگاؤ جو افسانہ نگار قائم کرتا ہے وہ ان سوالوں کے ذریعہ قائم ہوتا ہے جن کا تعلق افسانے کے فن سے ہے یعنی وہ سوالات جو میری فہرست میں نمبر ۴، نمبر ۵، نمبر ۶ اور نمبر ۷ پر ہیں۔ افسانہ جب ایک انسانی عمل ہے اور اس میں ایک مخصوص فن کا اظہار ہوتا ہے جس کا اصل تفاعل بیانیہ کے ذریعہ کسی بات کو ظاہر کرنا ہے، تو ظاہر ہے اس میں قاری کو ایک انسانی لگاؤ ضرور پیدا ہوگا۔ یعنی یہ کہ آخر یہ افسانہ اور اس واقعے میں کیا تعلق ہے؟ یہ واقعات ہمیں کہاں لے جا رہے ہیں؟ اس افسانہ کو کس طرح ختم کیا جا سکتا ہے؟ اس صورتِ حال کا انجام کیا ہوگا؟۔

انسانی لگاؤ کی آخری اور سب سے زیادہ عام شکل اس سوال کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو میری فہرست میں نمبر ۱ پر ہے، یعنی "اس وقت کیا ہو رہا ہے؟" اس سوال کی معنویت اس وقت ظاہر ہوگی جب ہم دلچسپی کو تجسس کا مرادف نہ سمجھیں۔ افسانے کی تنقید اور نئے افسانے کے مطالعے میں خلط مبحث اس لیے پیدا ہوا ہے کہ لوگ تجسس اور دلچسپی کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ دراصل دلچسپی جو کہانی پن کا تفاعل ہے، فکرمندی اور لگاؤ کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہے۔ جہاز کو رن وے پر دوڑتے دیکھ کر ہم اس لیے نہیں رک جاتے کہ ہمیں تجسس ہوتا ہے کہ اب کیا ہونا ہے۔ بلکہ اس لیے کہ ہمیں اس منظر ہی سے ایک لگاؤ ہے۔ ہم یہ تو جانتے ہی ہیں کہ جہاز پوری رفتار پر آکر اچانک ہوا میں بلند ہو جائے گا۔ لیکن پھر بھی ہم اس منظر کو دیکھنے کے لیے رکے رہتے ہیں۔ کیونکہ ہمیں اس سے ایک انسانی لگاؤ ہے جو ہماری فکرمندی کی علامت ہے۔

لہٰذا افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ افسانہ دلچسپ یا تجسس انگیز کیوں نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ ہم میں انسانی لگاؤ اور فکرمندی کیوں کم ہے، یا افسانہ ہمارے اس لگاؤ اور فکرمندی کو برانگیختہ کیوں نہیں کرتا۔

باقر مہدی

جدید اُردو افسانے کا ڈائیلیما

مضمون کی کہانی کہاں سے شروع کروں اُس لاٹھی سے جو اندھی پر گری یا اس لاٹھی سے جو اندھوں کا سہارا نہ بن سکی۔

ہر دور میں یہ سوال اٹھتا رہا ہے کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا یعنی انتخاب کا مسئلہ۔ مگر ڈائیلیما اس وقت درپیش ہوتا ہے جب کہ قوتِ فیصلہ کمزور پڑ جاتی ہے اور ایک حقیقت کے کئی معانی ومظاہر یا کئی حقیقتوں کے "سراب" اپنی کشش سے فن کار کو ششدر کر دیتے ہیں اور وہ فسانہ وحقیقت کے فرق سمجھنے سے قاصر تو نہیں ہوتا مگر کچھ دیر کے لیے حیران رہ جاتا ہے۔ یہ وقفہ لمحاتی بھی ہو سکتا ہے اور طویل بھی۔ اس کی کش مکش میں نئی داستانوں کے خزانے بھی نہاں ہیں اور خاکستر یادوں کے نقوش بھی عیاں ہیں۔

آج کا دَور صرف بحران کی تاریخ قدم قدم پر رقم نہیں کرتا ہے بلکہ حادثات کو معمول بنا کر گزر رہا ہے۔ سانحات اپنی SHOCK کرنے کی صلاحیت کسی قدر کھو بیٹھے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ حالات کی سنگینی ہمیں بے حس اور بے ضمیر بننے پر مجبور کرتی رہتی ہے۔ اس کے مدمقابل آج کے دَور کی سب سے بڑی ایک حقیقت بغاوت کی آرزومندی ہے اور نیم جان شوقِ بغاوت ہی فن کاروں کے لیے ایک خلش کی طرح دھڑکنوں میں زندہ ہے —— ماحول کچھ اتنا تنگ وتاریک ہے کہ ذات کی شناخت کے آئینے بھی اپنی حیرتیں کھو چکے ہیں اور حسرتوں کا عکس بن کر رہ گئے ہیں۔ کتنا پرالم اور پر پیچ دَور ہے کہ نظریات کی موت کا نقارہ بجانے والے بھی کسی نہ کسی سایہ دار تصوّر میں پناہ گزیں ہیں۔ عرصہ ہوا سارتر نے کہا تھا:

THERE ARE TWO WAYS TO FALL INTO IDEALISM.
THE ONE CONSISTS OF DISSOLVING THE REAL

IN SUBJECTIVITY, THE OTHER IN DENYING ALL REAL SUBJECTIVITY IN THE INTERESTS OF OBJECTIVITY.

آج کے دَور کی کہانی کو سمجھنے کے لیے حقیقتوں اور خواب کی آویزش اور آمیزش کا تجزیہ کرنا ضروری ہے ایک ایسے دَور میں جب دو SUPER POWERS تقریباً ایک ہی طرح کی حقیقت سازی میں مصروف ہوں تو تیسری دنیا کا فن کار اپنی کہانی کہاں سے شروع کرے اور کیسے سنائے؟ سیدھے سادے لفظوں میں یہ سمجھنا ہوگا کہ اپنے دور کے ظلم، سفاکی، بے حسی، بیزاری اور بے رنگی سے نکلنے کے لیے وہ کونسی کہانی لکھے یعنی جبر سے نکلنے کی کوشش فن کار کو ایک طرح کے ڈائیلما سے دوچار کرتی ہے۔ جارج لوکاچ کے زمانے میں یہ ڈائیلما کتنا آسان تھا۔

THE REAL DILEMMA OF OUR AGE IS NOT THE OPPOSITION BETWEEN CAPITALISM AND SOCIALISM, BUT BETWEEN PEACE AND WAR THE FIRST DUTY OF THE BOURGEOIS INTELLECTUAL HAS BECOME THE REJECTION OF ALL PERVADING FATALISTIC ANGST, IMPLYING RESCUE OPERATION FOR HUMANITY RATHER THAN ANY BREAKTHROUGH TO SOCIALISM BECAUSE IT IS THOSE PERSPECTIVES THAT CONFRONT HIM, THE BOURGEOIS WRITER TODAY IS IN A BETTER POSITION TO SOLVE HIS OWN DILEMMA THAN HE WAS IN THE PAST. IT IS THE DILEMMA OF CHOICE BETWEEN AN AESTHETICALLY APPEALING BUT DECADENT MODERNISM AND A FRUITFUL CRITICAL REALISM

اور ہمارے ادب میں صورتِ حال اس سے مختلف ہے۔یہاں ترقی پسند افسانے کا زوال خود

ترقی پسندوں کے ہاتھوں ہوا اور وہ اس طرح کہ انھوں نے ہندوستانی سماج کی پیچیدگیوں کو سمجھنے کے بجائے سویت مارکسزم کا سہارا لیا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ تلنگانہ میں کھیت جاگے تھے مگر جب کھیت جاگے، اس لیے ناکام ہے کہ اس نے فن کاری کو سرے سے قابلِ اعتنا ہی نہیں سمجھا تھا۔ سیاسی حقیقت کو گرفت میں لانے کے لیے اُس عہد کا گہرا مطالعہ ہی کافی نہیں ہوتا، اُس خطے کے رسم و رواج، مذہب اور آخر میں متضاد جذبات کے خاکی پیکر آدمی کا تجزیہ کرنا بھی ضروری ہے۔ بہترین سیاسی فکشن لکھا جاسکتا ہے۔ ROBERT COOVER ایسے تجرباتی ادیب نے روزن برگ پر THE PUBLIC BURNING ایسا اہم ناول لکھ کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ اپنے عہد کی سچائیوں کا بہت عمیق مطالعہ کر کے پوری ادبی صلاحیت سے سیاسی حقیقت کو ایک فن پارہ بنایا جاسکتا ہے اور وہ لوگ بھی جو یہ کہتے ہیں کہ ہم کعبہ جانے کی حسرت رکھتے ہیں اور ہمیں مجبوراً کوفے کا سفر کرنا پڑتا ہے اس حقیقت سے منکر نہیں ہو سکتے کہ آج کے دَور کی سب سے بڑی حقیقت یہ ڈائیلیما ہے کہ حقیقت کو کس طرح سمجھا جائے اور اس کے اظہار کے لیے کونسا طریقہ استعمال کیا جائے؟۔

اردو کا جدید افسانہ اپنی پیدائش کے دن سے اس ڈائیلیما کا شکار رہا ہے۔ کیا ہم داستانوں کی طرف واپس چلے جائیں؟ کیا پرانی کتھاؤں کو نئے معنی دیں؟ کیا ہم یہ تسلیم کرلیں کہ ناکامی ہمارا مقدّر ہے؟ اور اسی مقدر کی کہانی لکھیں؟ کیا ہم صنعتی دَور میں نئی علامتیں تخلیق کریں؟ مگر اس طرح کے سوالات نئے نہیں ہیں۔ اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ ساری بغاوت کی آرزومندی کے باوجود ہمارے ماحول میں سرکش اور سرکشی غیرادبی الفاظ بن چکے ہیں اس لیے کہ ترقی پسندوں نے اس کا صحیح استعمال نہیں کیا تھا [آج ان کے مشہور ادیب و شاعر موجودہ اسٹیبلشمنٹ کے ثقافتی ستارے بن چکے ہیں۔ آخر ایک عمر کے بعد انعام و اکرام کی خواہش یا لالچ سے کون بچ سکا ہے؟] جب جدید افسانے نے جست کی کوشش کی تو وہ ایک ڈائیلیما کا شکار ہوگیا خواہ وہ انور سجاد ہوں یا بلراج مینرا، سریندر پرکاش ہوں یا احمد ہمیش یہ اپنے عہد کی حقیقتوں کو سمجھنے کی کوششوں میں مبتلا ہیں۔ مجھے ان کی کوششوں پر پانی نہیں پھیرنا ہے۔ میں تو صرف اس کش مکش کا تجزیہ کرنا چاہتا ہوں جو آج ہمارے بیشتر فن کاروں کا دردِ سر بن گئی ہے۔ اس لیے کہ جب تک ہمیں یہ علم نہ ہوگا کہ زندگی سفید و سیاہ میں نہ تقسیم ہوتے ہوئے بھی مختلف اور متضاد رنگوں میں بٹی ہوئی ہے اور ان رنگوں کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ بار بار یہ کہنے سے کوئی حل ملنے والا نہیں ہے کہ "آج کے بکھرے ہوئے انسان کے لمحاتی تجربوں کے اظہار کے لیے افسانہ

سے بہتر صنف نہیں ہے‘‘[1] یہ افسانہ کو غیر معمولی اہمیت دینے کی ایک کوشش ہے مگر یہ جملے لکھنے والا بھی کیا کرے۔ اردو ادب کی یہ محرومی ہے کہ اس میں اچھے ناول گنتی کے ہیں اور یہی حال اچھے افسانوں کا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اعلیٰ پایے کے فن پارے ہر زبان میں کم ہوتے ہیں مگر ہمارے ادب میں یہ کمی اس لیے بھی کھٹکتی ہے کہ ہمارے پاس اپنی ثقافتی تسکین کے لیے بہت کم ’’چیزیں‘‘ ہیں۔ افسانہ اس عہد کا واحد ترجمان ہے یا نہیں ہے۔ اس بحث کو میں غیر ضروری سمجھتا ہوں۔ کسی ایک صنفِ ادب کو الگ کرکے اس پر ساری ذمہ داری لادنا کہاں تک جائز ہے؟۔

موجودہ ادبی صورتِ حال کا ایک سرسری جائزہ لیا جائے تو پتہ چلے گا کہ وہ ادیبوں کی نسل جس نے ترقی پسندوں سے ٹکر لی تھی پُل کے دوسری طرف جا چکی ہے اور ’’بالغ نظری‘‘ کا شکار ہو چکی ہے۔ اور اس میں وہ دم خم ’پیچ و تاب‘ نالۂ شبانہ اور آہِ سحرگاہی نہیں رہی جس کے سہارے اس نے جست کی تھی۔ یہ ایک فطری عمل ہے‘ شاید اس سے بچنا محال تھا مگر اردو افسانہ میں یہ لہر ذرا بعد کو آئی شاید جدید شاعری کے اثرات افسانے پر دیر میں اثر انداز ہوئے۔ اور اردو افسانے کا سنہری دور ختم ہوا یعنی بیدی اور منٹو کے بعد کی نسل پروان چڑھی اور اس نے بھی مغربی افسانے سے اپنے رشتے استوار کرنے کی کوشش کی۔ انتظار حسین کا یہ مسئلہ نہیں ہے۔ قرۃ العین حیدر فخر یہ کہا کرتی ہیں کہ جدید افسانے انھوں نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں لکھے تھے اور انھیں عزیز احمد نے مبارک باد کا خط بھی لکھا تھا۔ مطلب یہ ہے کہ یہ کوئی نئی چیز نہیں ہے کہ لوگ تالیاں بجائیں اور تماشا دکھائیں۔ بہرحال وہ بھی اس کش مکش کا شکار رہی ہیں کہ مغربی افسانے کی تکنیک کو کتنا اپنائیں اور کتنا رد کریں؟ انتظار حسین صاحب قبلہ شروع ہی سے اپنی چیزیں تلاش کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے اور خدا ان پر بڑا مہربان تھا اسی لیے انھیں حیرتناک حد تک ادبی بصیرت عطا کی جس کے سہارے انھوں نے داستانوں، آیتوں، کتھاؤں سے اپنے افسانے بُنے۔ یہاں پر مجھے آبریس مرڈو کی ایک گفتگو یاد آگئی۔ فرینک کرموڈ کے جواب میں اس نے کہا تھا کہ پرانی داستانوں سے اپنی کہانی بنانے والے وہ ڈھانچہ MOULD تیار کر لیتے ہیں کہ ان کی کہانی آخر میں اسی میں

---

[1] شعور ۳ کا اداریہ۔

پھنس کر رہ جاتی ہے۔ظاہر ہے یہ تو بڑے سے بڑے فن کار کے ساتھ ہو سکتا ہے۔مجھے انتظار صاحب سے یہ شکایت نہیں ہے کہ وہ "یاد کی فراموش گاری" کی داستانیں کیوں لکھتے ہیں؛ مجھے تو اس یکسانیت پر حیرت ہوتی ہے جس سے نکلنے کی کوشش میں وہ مبتلا نظر آتے ہیں۔ اس لیے کہ تجربہ اپنی جگہ ایک دو بار نو کیا جا سکتا ہے پھر یہ یکسانیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ان کا سب سے بڑا کارنامہ داستانوی زبان کو حیاتِ نو دینے کا ہے اور اس سے انکار مشکل ہے مگر بڑے ادیبوں کا ڈائیلیما بھی بڑا ہوتا ہے یعنی ہجرت کی خوشبو کہاں تک ساتھ دے گی۔ آخر "شور" سے بچنے کی کوشش میں کہانی لکھی جائے گی مگر کسی اہم افسانہ نگار کے چند کمزور افسانوں کی نشاندہی کر کے اُس کو زوال آمادہ کہنا غلط ہے۔ انتظار صاحب کا ڈائیلیما ان کی طرزِ فکر سے وابستہ ہے۔عرصہ ہوا انھوں نے لکھا تھا کہ اردو افسانے پر حقیقت نگاری کا زوال پریم چند سے شروع ہوا یعنی اس معاشرے کی ترجمانی کا زوال جس کی تخلیق اردو غزل نے کی تھی۔ظاہر ہے کہ یہ ایک حلقے کے اہم خیالات ہیں۔ مجھے حقیقت نگاری کے عروج اور زوال کی بحث نہیں کرنی ہے بس تو مختصراً یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اپنے عہد کی ترجمانی کرنے کی کوشش کس قسم کے ڈائیلیما کو سامنے لاتی ہے اور جب تک یہ حل نہیں ہوتا ایک طرح کا ترسیل کا المیہ رہتا ہے۔اور یہ کوئی ایسی بری بات بھی نہیں ہے۔ پاکستانی ادبی ماحول کیسا ہے؛ وہاں کی حقیقت کیا ہے اس پر بحث کرنا مجھے مقصود نہیں ہے البتہ یہ کہنے کی جرأت ضرور کروں گا کہ ان کے دیس میں اور بھی فن کار بستے ہیں اور ان کا زاویۂ نگاہ ظاہر ہے ان سے الگ ہے۔ انتظار صاحب کی سب سے بڑی خوبی ان کا کہانی بننے کا فن ہے جو یقیناً اوریجنل ہے۔اس میں دشواری یہ ہے کہ کہانی کے داستانوی اجزا یعنی سوال و جواب، مکالمہ، تھوڑی بہت فضا تو مل جاتی ہے مگر کبھی کبھی ایسا خیال ہوتا ہے کہ وہ جدید کہانی کے طریقِ کار سے خائف ہو کر اپنے پرانے حربے کو مسلسل استعمال کر رہے ہیں اور کچھ تھک سے گئے ہیں۔ ان کے خواب اس عہد کے تمام سچّے فن کاروں کی طرح پاش پاش ہوئے ہیں اور پھر بھی وہ بڑی ثابت قدمی سے اسی طرزِ ادا کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں۔شاید مجھ سے کوئی بھی اتفاق نہ کرے کہ انتظار حسین جن روایات کے ختم ہونے کے نوحہ کناں ہیں ان کے قتل میں خود ان کا بھی ہاتھ تھا، اس لیے کہ تاریخ کو کتنا ہی مطعون کیا جائے مگر وقت کا خاموش تیز رفتار دھارا ہمارے احتجاج اور گریہ و بکا کو ریکارڈ کرتا ہوا گزر جاتا ہے۔ان کی کہانی ماضی کی

بازگشت کی بہترین کہانی ہے، خاص کر" آخری آدمی" اور" زرد کتا" ——— اور آج ان کا افسانہ بھی ایک قسم کے ڈائیلیا کا شکار ہے۔ شاید FABULATORS کا یہی انجام ہوتا ہے مگر ان کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔

میری رائے میں جدید افسانے کا سب سے اہم نام انور سجّاد ہیں۔ آج سے ۱۶ سال پہلے انھوں نے اپنا پہلا مجموعہ" چوراہا" شائع کیا تھا۔ اس وقت جدید افسانہ پر بحث کا آغاز بھی نہیں ہوا تھا۔ جدید افسانے کو معتبر اور مستند بنانے میں انور سجّاد کا رول بہت اہم ہے۔ کونپل ہی نہیں ان کے قلم نے کئی اور بھی اہم افسانے لکھے ہیں جیسے سنڈریلا، کیکر، پرندے کی کہانی، سازشی، کارڈئیک، دمہ مگر میں آج اپنے دوست کے فن کے بارے میں چند تلخ و ترش باتیں کہنا چاہتا ہوں۔ لیکن اس سے پہلے کہ میں" حرفِ انکار" رقم کروں اس کا اعتراف کرنا ضروری ہے کہ ترقی پسند افسانہ کے زوال کے بعد ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اب کوئی بھی ریڈیکل افسانہ نگار نہیں آئے گا اور اردو افسانہ چیخ سے نکل کر سرگوشیوں کو اپنی آخری پناہ گاہ بنائے گا۔ انور سجّاد نے اپنے متنوع فن سے ایک احتجاجی امید کی کرن پیدا کی ہے جس میں گرمی بھی ہے اور روشنی بھی۔ وہ بلا جھجھک سریلزم کی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ لیکن ان کی کہانی صرف ذہن کا ٹیپ ریکارڈر نہیں ہے۔ اس میں ایک ملکی فضا بھی ہے۔ یہ ٹوٹے ہوئے آدمی کی کہانی ہوتے ہوئے بھی حوصلہ مندی کی طرف ایک جرأت مندانہ قدم ہے۔ یہ نہ صرف اس دعوے کو رد کرتی ہے کہ تکنیک بذاتِ خود کوئی جال ہے بلکہ کہانی کے اجزا کی نئی ترتیب کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں خطابت کی گونج در آتی ہے مگر یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ANTI-REALIST خطابت اور محض سیاسی نعرے بازی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ان کی کہانی صرف ذہن کا ARCHITECTURE نہیں ہے، یہ انسانوں کی آوازوں سے بھی سرشار ہے۔ اس کی خاموشی میں طوفان کی گھن گرج شامل ہے یہ میری خوش فہمی نہیں ہے بلکہ انور سجّاد کا ایک عجیب کارنامہ ہے جس کی مثال کم از کم اردو کے جدید افسانوی ادب میں مجھے نظر نہیں آتی۔ انھوں نے استعارہ کو استعمال کیا ہے۔ اظہار کو اہمیت دی ہے مگر انھیں ہر لمحہ استحصالی ماحول کا خیال رہا ہے۔ شاید وہ اردو کے پہلے ریڈیکل افسانہ نگار ہیں جس نے سیاسی جبریت کو نہایت فن کارانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے مشرق اور مغرب کو اپنا" خدا" نہیں بنایا بلکہ اپنی بصیرت اور صلاحیت سے انسانی معصومیت کی ترجمانی کی ہے۔ ایک شعر میں یوں

اشارہ کیا گیا ہے ؎

اک شورِ بے نوا مری آنکھوں میں رہ گیا
بے کس کے قہقہوں کا مزہ لے گئی ہوا

چار برس بیت گئے ہیں نے انور سجاد کے بارے میں ایک مضمون میں لکھا تھا :

" انور سجاد کے افسانوں کی تحسین کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ نیا افسانہ کسی واقعے کا ڈرامائی اظہار نہیں ہے بلکہ "شعور کی آنکھ" کا مشاہدہ ہے تصادم، تناظر اور متخالف حسی پیکروں کا مونتاژ ہے وغیرہ وغیرہ" —— آج ان کے چند افسانے پھر پڑھتا ہوں تو پتہ چلتا ہے کہ انور سجاد کا ڈائیلیما بھی کسی اور سے کم نہیں ہے۔ یہ بھی تکنیک کی کش مکش کے ساتھ ساتھ رویے کے سوال سے وابستہ ہے یعنی ان کا ڈائیلیما کمیٹیڈ ادب ہونے کے باوجود قائم ہے ان کے فن میں بے تابی و بے نوائی کی کیفیت اسی کی دین بھی ہے مگر اس کھیل کے نئے خود ساختہ اصول انھیں گھیرے میں لے چکے ہیں۔ ان کی کہانیاں ALIENATED MAN کی جھلکیاں ہیں بھی اور نہیں بھی۔ اور یہ کش مکش انھیں سیاست میں عملی حصہ لینے پر مجبور کرتی ہے۔ ہم لاکھ کہیں مگر قلم تلوار نہیں بن سکتا مارکوز نے سچ ہی کہا تھا :-

ART ITSELF, IN PRACTICE, CANNOT CHANGE REALITY AND ART CANNOT SUBMIT TO THE ACT UAL REQUIREMENTS OF THE REVOLUTION WITH OUT DENYING ITSELF. BUT ART CAN AND WILL DRAW INSPIRATION, AND ITS VERY FORM, FROM THE THEN PREVAILING REVOLUTIONARY MOVEM ENT FOR REVOLUTION IS IN THE SUBSTANCE OF ART. THE HISTORICAL SUBSTANCE OF ART ASSERTS ITSELF IN ALL MODES OF ALIENATION.

(ART AND REVOLUTION, P 116)

اور وہ اعتراف کریں یا نہ کریں ایک انقلابی ادیب سے زیادہ ایک باعمل انقلابی بننے کی کشمکش انھیں اکثر بے خواب رکھتی ہے۔ پھر ان کے افسانے کون سمجھتا اور پڑھتا ہے یعنی وہ اپنی ساری

انقلابی خطابت کے باوجود اسی متوسط طبقے کے ادیبوں اور شاعروں کے VICIOUS CIRCLE میں گھومتے نظر آتے ہیں جس سے نکلنے کا وہ عہد کر کے چلے تھے۔ ان کے افسانوں سے پوری طرح لطف لینے کے لیے ایک بیدار ذہن اور دل گداختہ ہی نہیں چاہیے بلکہ آج کے دور کے نظریات کی کش مکش سے واقفیت بھی ضروری ہے۔ مگر ان کی یہ مسلسل کوشش کہ وہ ترسیل کرکے رہیں گے ہی ان کے لیے تھوڑی بہت تسکین کا باعث ہوتی ہے۔ کیا انور سجّاد یہ نہیں سوچتے ہوں گے کہ سکوت میں گرفتار عوام کو حکمران ثقافتی نقارچی طرح طرح کے حیلوں سے حقیقت اور افسانے کی کش مکش کو سمجھنے سے روکتے ہیں PAULO FREIRE نے اپنی چھوٹی سی کتاب CULTURAL ACTION FOR FREEDOM میں اس نکتہ کی بڑی اچھی وضاحت کی ہے۔

IN THE CULTURE OF SILENCE THE MASSES ARE MUTE, THAT IS, THEY ARE PROHIBITED FROM CREATIVELY TAKING PART IN THE TRANSFORMA TIONS OF THEIR SOCIETY AND THEREFORE PROH-IBITED FROM BEING

اور وہاں جہاں سکوت مسلط نہیں ہے لیکن بولنے کی آزادی اپنے معنی کھو چکی ہے وہاں کیسے فن کار خواب دیکھتے ہوں گے کیا وہاں آئینوں سے حیرتیں چھینی جا چکی ہوں گی وہاں کا ڈائیلیا پرسکون خاموشی کا متلاشی ہوگا۔ اس لیے کہ رونق کے لیے نوحۂ غم اور نغمۂ شادی تقریباً دونوں یکساں ہیں —— اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ انور سجّاد کا ڈائیلیا افسانوی تکنیک میں نمایاں تبدیلی کا خواہاں ہے۔ یہ خود کلامی سے آگے آچکا ہے، مگر فن کی اپنی مجبوریاں بھی ہوتیں ہیں۔ شاید اسی کے پیش نظر ایک بار ایچ جی ویلس H G. WELLS نے کہا تھا کاش وہ صحافی ہوتا یعنی اسے اس کی فکر نہ ہوتی کہ بات بنی یا نہیں۔ کیا پرانی کہانی پاش پاش ہو کر پھر نیا جنم لے چکی ہے؟ اور کیا نئی کہانی ہماری کم عمری میں بلوغت کی منزل سے گزر چکی ہے یعنی PRECOCIOUS CHILD ہے؟ ایسے بچّے جوان ہو کر جلد ہی بوڑھے ہو جاتے ہیں اور یہی منزل جان لیوا ہوتی ہے اور اب علامتی، تجرباتی اور شعری کہانیوں کے بحران نے فن کار کو گھیر لیا ہے۔ یہ ایک طرف نئی جست کی دعوت دیتا ہے تو دوسری طرف اپنے ساتھ "یار" یعنی افسانہ نگار کو لے ڈوبنے کی

دھمکی بھی دیتا ہے۔ اس سے پہلے کہ ذہن میں سرگوشی کی قطرہ قطرہ بارش رک کر آنکھوں میں خشک آنسو بن کر چکے یہ ضروری ہے کہ اس ڈائیلیا کو سمجھا جائے۔ جس کا شکار بیکٹ اور بورہس دونوں ہو چکے ہیں یعنی کہانی ختم ہو چکی ہے، اور کہانی لکھنی ہے کم سے کم الفاظ میں پوری فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ اور ایسا بھی ہوتا ہے کہ بہت کچھ کہنا ہے مگر کم وقت ہیں۔ دونوں میں خاموشی اپنا اہم رول ادا کرتی ہے۔

JOHN BARTH نے اپنے ایک مضمون THE LITERATURE OF EXHAUSTION میں ایک بڑی فکر خیز بات کہی ہے:

IT IS DISMAYING TO SEE SO MANY OF OUR WRITERS FOLLOWING DOSTOEVSKY OR TOLSTOY OR FLAUBERT OR BALZAC, WHEN THE REAL TECHNICAL QUESTION SEEMS TO ME TO BE HOW TO SUCCEED NOT EVEN JOYCE AND KAFKA, BUT THOSE WHO VE SUCCEEDED JOYCE AND KAFKA AND ARE NOW IN THE EVENINGS OF THEIR OWN CAREERS...THE FEW PEOPLE WHOSE ARTISTIC THINKING IS AS HIP AS ANY FRENCH NEW NOVELIST, BUT WHO MANAGE NONETHELESS TO SPEAK ELOQUENTLY AND MEMORABLY TO OUR STILL HUMAN HEARTS AND CONDITIONS, AS THE GREAT ARTISTS HAVE ALWAYS DONE.

THE NOVEL TODAY P. 73 :

لیکن ہم تیسری دنیا کے یتیم فنکار جن کے "والدین" یعنی ترقی پسند حکمراں طبقے کے معزز خدمت گاروں میں شامل ہو چکے ہیں ہم کس سے آگے جانے کی بات کر سکتے ہیں؟ ہم "کربِ خود کلامی" سے نکل کر کس کی آواز میں آواز ملائیں یا صرف اپنی آواز کو "شورِ بے نوا" سے ٹکراتے ہوتے دیکھتے رہیں اور احساسِ جرم میں گرفتار رہیں اور بس؟

۲

اب آئیے مختصراً جدید کہانی کے اجزائے ترکیبی کا مکتبی انداز میں ایک سرسری جائزہ لیا جائے یعنی دو اور دو چار کے طریقۂ کار کو اپنانا بھی ضروری ہے تاکہ یہ بات ذہن نشین ہو جائے کہ بے چارہ ناقد صرف ہوا میں قلا بازیاں نہیں کھا رہا ہے بلکہ دلدلی زمین پر مضبوطی سے قدم رکھنے کی جرأت بھی کر سکتا ہے۔نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم یعنی تسلسل ٹوٹا اور ایک ایسی سرگوشی نے جنم لیا جو فرد کے ذہن میں گونج گونج کر رگ و پے میں زہر بن کر اتری۔ کیا واقعی جدید افسانے کی ابتدا اور انتہا نہیں ہے ؟ میری ناچیز رائے میں پلاٹ اپنے مروجہ معنوں میں ختم ہو کر بھی جدید کہانی میں ایک نئی شکل میں موجود ہے یعنی ترتیب بدل گئی خاتمہ استعجاب پر نہیں ہوا، لیکن خاتمہ ضرور ہوا۔ بیکٹ کا ایک کردار WATT میں یہاں تک کہتا ہے :

AND NOW I SHALL FINISH AND YOU WILL HEAR MY VOICE NO MORE .

انور سجاد کی ایک نئی کہانی "آج" کی ابتدا اور انتہا تقریباً ایک ہی سے جملوں سے ہوتی ہے :
" سامنے کی دیوار کا سایہ اس قدر تاریک اس لیے ہے کہ بھڑکتے آسمان میں اُبلتے سورج سے دہکتی دھوپ بہتی ہے — اس بہتی دہکتی دھوپ میں ایک بڑا خلا ہے — سناٹا "۔ یہ ابتدا ہے۔
"تاریک، دل دوز کبھی نہ ختم ہونے والا سناٹا . . . اس بہتی دہکتی دھوپ میں ایک بہت بڑا خلا"— یہ خاتمہ ہے۔ مطلب یہ ہے کہ کہانی کو ROUND UP کرنے کے لیے یہ جملے ذرا سی تبدیلی کے ساتھ دہرانے ضروری تھے اب پہلے اور آخری جملے کے درمیان کی روداد بھی سن لیجیے۔ ساری توجہ کا مرکز یہی حصہ ہوتا ہے اور جذباتی کش مکش کا کا رراز اسی حصے کی قسمت میں لکھا ہے۔ خواہ کردار، مقام اور واقعے کا کوئی نام نہ ہو مگر اس کی بے چہرگی کی نشاندہی کی جا سکتی ہے مطلب صرف اتنا ہے کہ سرگوشی کے پیکر میں ہاتھ پیر اور آنکھیں ضرور ہوتی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ زبان نہ ہو لیکن یہ افسانہ گونگا نہیں ہے۔ اب گھوم پھر کر بحث اس منزل پر پہنچی ہے — جہاں سے ہم نے اپنا سفر شروع کیا تھا حقیقت اور حکایت کی آمیزش اور آویزش۔ یہ کہانی کا انداز اس دور میں ہے جہاں روزاخبار، ٹی۔وی، ریڈیو، فلم اور دوسرے ماس میڈیا اپنی اپنی کہانی سنا رہے ہیں افسانہ نگار اپنی کہانی ان سے الگ بھی سنائے گا اور ان کے طریقۂ کار کو استعمال بھی کرے گا۔ اس طرح نئی کہانی بنیادی طور سے مروّجہ کہانی سے الگ ہوئی اور خاموشی کے "بحرِ بیکراں" کو پار

کیا' سرگوشی کا سہارا لے کر دوسرے کنارے پر پہنچ کر بھی وہ ہمزاد ساتھ ہے' جو ہر رات نئی کہانی سننا چاہتا ہے اور اس "آباد خرابے" کی کہانی سنانا ہی نئے فن کار کا ڈائیلیما ہے! کہانی پن نے ایک انوکھی شکل اختیار کرلی ہے۔ خود کلامی سے آگے جا کر جدید افسانہ سرگوشی اور چیخ کے ٹکراؤ سے گزر رہا ہے۔ پل صراط سے گزر کر بھی دوسرا پل آگیا ہے جو پہلے سے بھی زیادہ خطرناک ہے اس لیے کہ جدید افسانہ ——— پلٹ کر ترقی پسند افسانے سے اپنا رشتہ جوڑ نہیں سکتا اور نہ اشتراکی حقیقت نگاری کو اپنا سکتا ہے۔ اب شعری عناصر کی کارفرمائی یعنی نغمہ' رنگ اور ہر ہر سطر کی تراش خراش ویسے ہی ہوگی جیسے کہ کسی نظم کی' تو کیا جدید افسانہ نثری نظم میں مدغم ہو جائے گا؟ نہیں کوئی کسی میں گم نہیں ہوتا۔ صرف گہری ملاقاتیں ہوتی ہیں اور اب تو سنگم کے بعد بھی "ندیاں" اپنے اپنے دھارے الگ کرنے لگی ہیں۔ روس اور چین کی مثال ہمارے پاس موجود ہے جب ایک رنگ دو اور پھر کئی رنگوں میں بٹ سکتے ہیں تو یہ ملاقات تو مختصر ہی ہے' جدید افسانہ اور شاعری شب گزاری کے لیے اتفاقاً ملے ہیں' کیا پتہ کل الگ الگ سمتوں میں روانہ ہو جائیں۔ کیا پتہ ہے مگر افسانے کی ساری بحث گھوم کر بیانیہ کی بحث رہے گی۔ نثر کو اتنی امتیازی حیثیت کبھی حاصل نہیں تھی جتنی اب ہے۔

۳

تو کیا اردو کا جدید افسانہ خود اپنے "مذاق طرب آگیں" کا شکار ہو گیا ہے؟ میں اس سوال کا تفصیلی جواب نہ دے سکوں گا۔ مگر اتنا ضرور عرض کرنے کی جرأت کروں گا کہ اس سوال کا جواب فن اور فن کار دونوں کی کش مکش میں مضمر ہے یعنی جدید افسانہ کے فن پر عبور حاصل کرنا اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ کسی بھی فن کو سیکھنے کے لیے ریاضت کرنی پڑتی ہے بلکہ روایتی افسانہ کو تو واقعات کے پیہم موڑ سے کسی قدر دلچسپ بنایا جا سکتا تھا۔ جدید افسانے میں تو ہر ہر صفحے پر غیر معمولی مہارت کا ثبوت دینا ہوتا ہے۔ واقعہ ایک لمحے کا ہی کیوں نہ ہو مگر اس ایک لمحے کو گرفت میں لانے کے لیے زبان و بیان پر حیرت انگیز قدرت حاصل ہونی چاہیے' اور جیسا کہ جدید شاعری کے ساتھ ہوا کہ علامتوں کو استعمال کرنے میں ہمارے بیشتر شاعر ناکام رہے' ویسا ہی کچھ جدید افسانے میں ہو رہا ہے۔ شاید افسانہ نگاد حضرات مجھ سے زیادہ خفا ہو جائیں گے مگر میں بلا جھجک یہ کہنا چاہوں گا' استعارے کی تشکیل' علامت کی تخلیق اور استعمال میں زیادہ تر کوتاہیاں سرزد ہوئی ہیں' اس لیے کہ جدید افسانہ نگاد نے ان فن کاروں کا غائر مطالعہ نہیں کیا جن سے وہ متاثر تھے مثلاً

پروست، کافکا، جیمس جوائس۔ پھر سریلزم کی بحث آتی ہے۔ اس کا استعمال بھی جا بجا کیا گیا جس کی مثالیں بہت ہیں۔ میں صرف چند نام لیتا مگر جانے دیجیے یہ فہرست پھر کبھی پیش کروں گا۔ انتظار حسین نے ایک جگہ لکھا ہے کہ قرۃ العین حیدر تک کبھی کبھی اپنے استعارے کی گرہیں قبل از وقت کھولنا شروع کر دیتی ہیں اور تشریحی بیانات میں سپاٹ لکھتی جاتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب ہماری سب سے قابل فکشن ادیبہ کا یہ حال ہے تو اوروں کا مطالعہ تو بہت ہی کم ہے۔ اب اگر یہ مان لیا جائے کہ ہمیں مغربی جدید افسانے اور ناول سے متاثر ہونے کی ضرورت نہیں ہے اور نہ یہ جاننے کی ضرورت ہے کہ علامت، استعارے، تمثیل اور تجریدی کہانیوں کے کیا کیا لوازمات ہوتے ہیں، ہم تو صرف خود کلامی کے لمحاتی وفور کے ذریعہ ایک کہانی بننا پسند کرتے ہیں۔ یہاں بھی ایک سوالیہ نشان لگ جاتا ہے اور وہ ہے خود کلامی کی نثر۔ مطلب یہ ہے کہ آپ کا اسلوب کیا ہوگا؟ کس علاقے کی فضا، کس طبقے کی آرزوئیں اور حسرتیں، کس معاشرے کا عکس یہ خود کلامی پیش کرے گی؟ یہ یاد رکھنا چاہیے کہ فرد کی اندرونی ذات اور معاشرے کا ٹوٹا ہوا ہی سہی مگر بنیادی رشتہ ہے اور اس طرح جدید افسانہ لاکھ کہے مگر اپنے ماحول کی جبریت سے بہت آزاد نہیں ہو سکتا ہے اور "آزاد قیدی" کی کہانی خوشحال آزاد فرد کی کہانی سے بہت مختلف ہوگی اور پھر یہیں سے بحث اپنے مرکز کی طرف لوٹتی ہے، یعنی افسانہ نگار اپنے فن کے ساتھ کیا رویہ اختیار کرنا چاہیے؟ حقیقت کی تلاش اور اس کے معنی یقیناً وہ اپنی حقیقت کا خالق بن سکتا ہے مگر ایسے خالق کو فن کی پوری جان کاری ضروری ہے۔ ہمارے افسانہ نگار اس بات کو تمسخر سے زیادہ اہمیت نہیں دیں گے مگر مختلف زبانوں کے "ادبی ورک شاپ" ہوتے ہیں۔ ان میں بہت سی کام کی باتیں بھی سکھائی جاتی ہیں۔ ہمارے یہاں تو اگر بالکل نئے لکھنے والوں کا ذکر کسی مضمون میں نہ کیا جائے تو ناقد بے چارہ موردالزام ٹھہرایا جاتا ہے کہ اس نے فلاں فلاں علاقے کے ادیبوں کو نظر انداز کیا ہے۔ اب تو خیر سے ہر علاقے کے پرچے نکلنے لگے ہیں، اس طرح یہ شکایت کم ہو گئی ہے۔

۴

ہندوستانی ادبی فضا کا ایک سرسری جائزہ یہ راز فاش کر دے گا کہ سنجیدہ ادبی مباحث کی یہاں گنجائش بہت کم ہے۔ اسی لیے جب بھی موقع ملے تو ان مباحث کا آغاز کرنا چاہیے جن سے یہ رجحان کسی نہ کسی طرح زندہ رہے اور یہ رول نقاد ادا کرتے رہے ہیں۔ مختصر افسانے کی تنقید مغرب میں بھی بہت کم ہوئی ہے مگر ہمارے یہاں تو اور بھی کم ہے۔ اس کی ایک وجہ تو

اردو ادب پر شاعری کا غلبہ ہے (دنیا کے ادب پر بھی شاعری کا غلبہ رہا ہے)، دوسری وجہ تقریباً ناول کا نہ ہونا ہے اس لیے ناول کی تنقید کا وجود برائے نام ہے۔ جدید افسانے کی تشریحی تنقید کے ساتھ ساتھ تجزیاتی تنقید ضروری ہے۔ وارث، فاروقی، نارنگ اور محمود ہاشمی کے چند مضامین کے علاوہ ابھی تک کوئی غیر معمولی مضمون جدید افسانے پر نہیں لکھا گیا ہے اور یہ اس ڈائیلما کو اور گہرا کرتا ہے کہ ہمارے ماحول میں تنقید کے لیے فضا سازگار نہیں ہے۔ یہ نیم جاگیردارانہ اور نیم سرمایہ دارانہ ماحول ہے۔ یہاں کسی نہ کسی کو (ایڈیٹروں، ناشروں وغیرہ کو) خوش کرنا تنقید کے فرائض میں شامل ہے۔ اسی لیے کسی بھی موضوع پر گہری، سنجیدہ اور مفید گفتگو نہیں ہوتی۔

ہندوستان کے اہم جدید افسانہ نگاروں کی تازہ کہانیاں پڑھیں تو معلوم ہوگا کہ وہ بہت جلد اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں یا خاموشی اختیار کرلی ہے۔ جدید نظم کی طرح جدید افسانہ لکھنا بھی بہت مشکل مرحلے سے گزرنے کا نام ہے، یہ الگ بات ہے کہ بیشتر پرچے دو تین نئی کہانیاں ہر ماہ شائع کر رہے ہیں۔ بلراج مین را خاموش ہیں، سریندر پرکاش نے البتہ چند نہایت فکر خیز کہانیاں لکھی ہیں خواہ وہ پوری طرح کامیاب نہ ہوں۔ ان کی مشہور کہانی "بجوکا" کے بارے میں میری رائے یہ ہے کہ اس میں علامت کا صحیح استعمال نہیں ہوا ہے اور غیر ضروری اجزا جیسے پریم چند کے ہوری کا حوالہ، غیر ضروری انقلابی خطابت وغیرہ نے اس کہانی میں گہری معنویت کی جڑیں دور تک نہیں پھیلنے دی ہیں اور افسوس ہوتا ہے کہ ان کی ایسی صلاحیت کا افسانہ نگار اپنے دائرے کو توڑ کر آگے نہیں جا رہا ہے۔ "ساحل پہ لیٹی ہوئی ایک عورت" بھی خاصی گنجلک علامتوں میں گھر گئی ہے۔ لیکن وہ ان کی پچھلے چند برسوں کی کہانیوں میں سب سے زیادہ فکر خیز ہے اور کئی سطحوں پر ایک ساتھ سوچنے کی دعوت دیتی ہے اور تخلیق کے مسائل سے بنیادی بحث کرتی ہے۔ شکاری، عورت، سانپ اور دور شہر یعنی تہذیب پھر نیند کی بیماری۔ میری رائے میں سریندر پرکاش اگر اس میں ڈرامائی عناصر کچھ کم کر دیتے تو یہ اور بھی جامع اور پر اثر ہو جاتی۔ رتن سنگھ "آخری اداس آدمی" کے بعد کوئی غیر معمولی کہانی نہیں لکھ پاتے ہیں۔ یہی حال غیاث احمد گدی کا ہے۔ ان کے پاس بھی گنتی کی دو تین کہانیاں ہیں۔ ان لوگوں کے بعد جو نئے افسانہ نگاروں کی نسل پروان چڑھ رہی ہے اس کے بارے میں کوئی حتمی رائے دینا مشکل ہے۔ قمر احسن، انور خاں، سلام بن رزاق، شفق، حسین الحق اور بالکل نئے افسانہ نگار ساجد رشید ابھی اپنی اوّلیں پرواز سے آگے نہیں گئے ہیں۔ کل جدید افسانہ کیا کروٹ لے گا، میں کوئی پیش گوئی نہیں کرسکتا۔

یوں بھی فکشن کی تنقید بھی جدید افسانے کی طرح ابھی ابتدائی مراحل سے گزر رہی ہے اس لیے کہ دونوں ہی کم عمر ہیں اور دونوں کل کے خوف میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ کل کا خوف ایک طرف تخلیق کو مہمیز کرتا ہے تو دوسری طرف قلم کی سرگرمی کو روک بھی لیتا ہے۔

اصل بات یہ ہے کہ ہمارے ادب میں آواں گارد بہت کمزور ہے۔ اس میں مسلسل سرکشی کا نہ جذبہ ہے اور نہ علم، اور ہمارے تجربات بھی خاصے محدود ہیں، اور ہماری زبان بجائے پھیلنے کے جزیرہ بنتی جارہی ہے یعنی کل کا خوف، محدود وسائل، کم علمی، تخلیقی جذبے کی کمی اور دونیم حالات۔ ان میں جدید افسانہ ہی نہیں ہمارا پورا ادب گھر گیا ہے۔ اور یہ جدید افسانے کا ہی ڈائیلیا نہیں ہے بلکہ ہماری زندگی کا ڈائیلیا ہے۔ یہ اظہار کی پیہم خواہش / جینے کی بے معنی ہوس / کب تک میرے ساتھ رہے گی / میرے پاس سوالوں کے تیز نوکیلے نشتر ہیں / اور بھلا کیا ہے؟ / ہر لمحہ یہ ڈائیلیا ——— مجھ میں چھپ کر / میرے ساتھ رہا کرتا ہے /۔

بلراج کومل

شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی حد بندیاں

مختلف جانوروں کی شناخت ان کی جسمانی ساخت سے کی گئی اور جب یہ طے ہو گیا کہ ان میں سے ایک جانور سوچنے والا جانور ہے تو پھر اس کی تمام تر جغرافیائی، جسمانی، سماجی، معاشرتی، پیداواری اور دیگر تفصیلات کی فہرست تیار کی گئی۔ یہ حد بندیوں کا سلسلۂ آغاز تھا۔ تاریخ نے اس کو لامختتم تسلسل عطا کیا جو آج بھی جاری و ساری ہے۔ فن اور ادب چونکہ زندگی ہی کا اظہار ہیں اس لیے حد بندیوں سے ماورا نہیں ہیں۔ جب ہم شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی ہوئی حد بندیوں کا ذکر چھیڑتے ہیں تو ہم ناگزیر طور پر تسلیم کر چکے ہوتے ہیں کہ شاعری اور فکشن کی مخصوص حد بندیاں اپنا اپنا منفرد وجود رکھتی ہیں۔ ہمارا مسئلہ صرف یہ ہوتا ہے کہ ان علاقوں ان حِصّوں کی نشان دہی کی جائے جہاں جہاں حد بندیوں میں دراڑیں پیدا ہوئی ہیں یا جہاں جہاں وہ ٹوٹ کر گر چکی ہیں۔

آیئے سب سے پہلے فکشن کی کچھ حد بندیوں پر نظر ڈالیں۔

ہماری بد قسمتی ہے کہ لفظ فکشن کا کوئی مناسب ترجمہ اردو زبان میں موجود نہیں ہے۔ خالص لغوی مفہوم میں فکشن کے ذیل میں وہ بیانیہ نثری تحریریں رکھی گئی ہیں جن میں تخیئلی اور تخلیقی سطح پر واقعات، مناظر اور کرداروں کی مدد سے زندگی کی نمائندگی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ فکشن کے تحت آنے والی اصناف عام طور پر افسانہ، کہانی، حکایت، داستان اور ناول ہیں۔ تاریخی اور روایتی طور پر فکشن کی اوّلین خصوصیت بیانیہ کا تسلسل ہے۔ ایک واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ واقعہ دوسرے واقعے کو جنم دیتا ہے۔ دوسرا تیسرے کو اور یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ کچھ واقعات انسانوں کے شعوری فیصلوں سے جنم لیتے ہیں جبکہ کچھ دوسرے واقعات انسانوں کے شعوری انتخاب اور غیر شعوری

یا لاشعوری اعمال سے ماورا ہوتے ہیں۔ وہ یا تو فطری، سماجی، تاریخی اور معاشرتی تضادوں سے جنم لیتے ہیں یا ایک دوسرے کے جدلیاتی ردّعمل سے جس کو سمت دینے یا جس کو قابو میں لانے کی انسانی استعداد محدود ہوتی ہے۔ فکشن لکھنے والا ادیب عام طور پر منطق کا سہارا لیتا ہے۔ صورتِ حال کے مطابق کرداروں کا انتخاب کرتا ہے۔ وقت کے مسئلے سے دنوں، مہینوں، برسوں اور گھڑی کی سوئیوں کی رفتار کے مطابق نمٹتا ہے۔ نقطۂ آغاز اور سلسلۂ مدارج کا تعین کرتا ہے اور بالآخر نقطۂ عروج پر پہنچتا ہے۔ بیانیہ کی صورت بعض اوقات خطِ مستقیم کی بھی ہو سکتی ہے۔ اس عمل میں اکثر اوقات لکھنے والے کے سامنے ایک طے شدہ مقصد ہوتا ہے —— بعض اوقات محض تصویر کشی، بعض اوقات منظر نگاری، بعض اوقات کردار سازی، بعض اوقات معنی حیات کی تلاش —— دوسرے لفظوں میں لکھنے والے کے ذہن میں کوئی مخصوص موضوع ہوتا ہے جس کی تخلیقی تفہیم کے لیے وہ مختلف وسائل وضع کرتا ہے۔ بعض اوقات بظاہر بیانیہ تحریر مختلف مدارج سے گزرتی ہوئی غیر شعوری طور پر گہری علامتی معنویت اور ماورائیت اختیار کر لیتی ہے۔ پلاٹ، کردار، استعارہ، علامت، نقطۂ نظر، بیانیہ، منظرِ مسلسل، سیر بین کی تصویر —— فکشن ان سب کا سہارا لیتی ہے اور ہر لکھنے والا اپنے مخصوص نصب العین کے مطابق ان کے تناسب اور باہمی ردّعمل کی تنظیم میں تبدیلیاں کر کرتا رہتا ہے۔

فکشن کے بنیادی مسائل یہ ہیں۔

کیا ہوا۔ واقعہ، یا حادثہ۔ آخر کیا ہوا۔

وہ کون لوگ تھے جن کے ساتھ یہ واقعہ یا حادثہ منسلک تھا۔

اس واقعے یا حادثے کی وجہ کیا تھی۔

نتیجہ کیا نکلا۔ یعنی مجموعی طور پر اس سارے کاروبار کی موضوعی نوعیت کیا ہوئی۔

فکشن کے ہر نمونے کی دو سطحیں ہیں۔ پہلی سطح خالص بصری اور جسمانی یا جسمی ہے۔ دوسری سطح خالص استعاراتی اور علامتی ہے۔ فکشن کے اکثر نمونے صرف پہلی سطح پر رہ جاتے ہیں۔ ان کے خالقوں کے سامنے غالباً نصب العین بھی یہی ہوتا ہے۔ بعض نمونے بصری اور جسمانی سطح سے ماورا چلے جاتے ہیں لکھنے والے کے شعوری ارادے کی وجہ

سے یا تحریر کی باطنی مجبوریوں کی وجہ سے۔

آگے بڑھنے سے پہلے آیئے نثری تحریروں پر مشتمل مختلف اصناف پر نظر ڈالیں خالص نثری تحریر میں تاریخی واقعات اور عوامل کی دستاویزات ہیں۔ سائنس، معاشیات، عمرانیات اور دیگر علوم کے مجلّے ہیں۔ ان سب تحریروں کا بنیادی وصف منطقی ترتیب اور وضاحت ہے۔ جب کوئی نثری تحریر فکشن کی حدود میں داخل ہوتی ہے تو یکایک اس میں تغیرات پیدا ہو جاتے ہیں۔ خالص علمی نثری تحریر کا مقصد معانی کا میزان تیار کرنا ہے۔ فکشن کی سطح پر نثری تحریر کا مقصد معانی کا میزان تیار کرنے کی بجائے واقعات اور حالات کے تخلیقی اور تخیلی اظہار کو اس سطح پر پہنچانا ہے جس کے امکانی وجود کو پڑھنے والا رضامندی سے قبول کرلے بھلے ہی وہ واقعات اور حالات پڑھنے والے نے اپنی آنکھوں سے دیکھے اور اپنے کانوں سے سنے نہ ہوں۔ ماحول، لہجہ اور تحریر کا مزاج کچھ اس قسم کا ہو کہ ترتیب غیر ممکن ہوتے ہوئے بھی ممکن نظر آنے لگے اور یکایک پوری صورتِ حال معانی سے منور ہو جائے اور رویہ آغاز سے انجام تک کہنے کی بجائے نقش گری کا رہے۔

آیئے کچھ فکشن لکھنے والوں کو قریب سے دیکھیں۔ بالزاک کا انداز تاریخ نگار کا انداز ہے۔ زولا تفصیل کا استعمال سائنس داں کی طرح کرتا ہے۔ فلابیر کا رویہ خالص فنکار کا رویہ ہے۔ ہنری جیمز ذاتی اور براہِ راست ردّعمل کا ناول نگار ہے وہ نہ تو سائنسی تفصیل نگاری سے دلچسپی رکھتا ہے اور نہ ہی فوٹو گرافی کی سطح کی تصویرکشی سے۔ ٹالسٹائی زندگی کا کوئی پہلو پیش کرنے کی بجائے پوری زندگی ہی تخلیق کرنا چاہتا ہے۔ دوستووسکی سماجی تفصیلات کا استعمال تو کرتا ہے لیکن معانی کی نوعیت سراسر وجودی حدود اختیار کرلیتی ہے۔ کزنتزاکی کا انداز ڈرامائی ہے لیکن تلاش سراسر جوہرِ انسان کی ہے۔ لارنس ڈرل منظر مسلسل کا ناول نگار ہے۔ ترگینف ڈرامائی اور روحانی دریافت اور جستجو کی نفیس ترین مثال ہے۔ چیخوف عامیانہ پن کی نقاب کشائی تو کرتا ہے لیکن نیک و بد کی اصطلاحات کا استعمال نہیں کرتا ہے۔

فکشن لکھنے والے لوگوں کے قبیلے میں کچھ ایسے لکھنے والے بھی موجود ہیں جو اپنی تحریروں میں ہر مقام پر موجود ہیں۔ کیونکہ وہ خود ماحول اور کرداروں کے بارے میں بار بار اپنے ردّعمل کا اظہار کرتے ہیں۔ کہیں کہیں پریم چند اپنی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔

کچھ دوسرے لوگ بھی ہیں جو کچھ اس قسم کا طریقِ کار اختیار کرتے ہیں کہ وہ کرداروں اور واقعات کو اپنے فطری راستے پر چلنے کی اجازت دیتے ہیں اور عمل اور واقعہ اور مکالمہ کی مدد سے حالات، واقعات اور کرداروں کو فطری انداز میں پنپنے دیتے ہیں (ترگنیف اس کی بہترین مثال ہے)، کچھ ایسے لوگ بھی ہیں جو شعوری طور پر واقعات کا منطقی تسلسل درہم برہم کرتے ہیں اور کرداروں کو اس حد تک سنوار دیتے ہیں بدل دیتے ہیں یا مسخ کر دیتے ہیں کہ جانے پہچانے چہروں میں ان کی مماثلت تلاش کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ایسے لکھنے والوں کا مقصد غالباً بنیادی جوہرِ حیات یا معنیٔ حیات تلاش کرنا ہوتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں وہ شاعری کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ورجینیا ولف، جیمز جائس، کافکا، پروست اس طریقِ کار کی بہترین مثالیں ہیں۔

شاعری کی مختلف اصناف ہر صنف کی مخصوص مجبوریوں کے باوجود کچھ مشترک اوصاف کی حامل ہیں۔ شعر اور نثر کا بنیادی فرق استعارہ ہے۔ نثر لفظوں کے میزان کے برابر معانی کا میزان ہے۔ اور شعر ہر لفظ اور مجموعۂ الفاظ کے میزان کی اکائی کی استعاراتی پرواز ہے۔ شعر کی شناخت کے دیگر اوصاف ایجاز و اختصار، اجمال اور آہنگ ہیں۔ شعر منظر نگاری، تفصیل نگاری، مرقع نگاری اور کردار نگاری فکشن کے انداز میں کبھی نہیں کرتا حالانکہ یہ عناصر شعر میں مختلف صورتوں میں موجود ہوتے ہیں۔ مثنوی میں، BALLADS میں، رزمیہ نظموں میں، قصیدوں میں، ترجموں میں اور بعض بیانیہ انداز کی طویل نظموں میں۔ فرق صرف یہ ہوتا ہے کہ ان سب عناصر کی حیثیت شعر میں مسلمہ طور پر استعاراتی ہوتی ہے جبکہ خالص نثر میں محض لغوی، سطحی اور بصری۔ شعر کے حربے تشبیہہ، استعارہ، تجسیم کاری، علامت سازی، کنایہ سازی، ماورائیت، تصادم اور معاونت ہیں۔ منطق شعر سے اتنی ہی دور ہے جتنی نثر کے نزدیک۔ وقت اور لمحے کی کی اڑان نثر میں تدریجی۔ شعر میں سرتاسر غیر متوقع بے سمت اور شاید گمراہ کن۔

شعر نہ تو ٹالسٹائی کی طرح زندگی تخلیق کرنا چاہتا ہے اور نہ ہی تاریخ کا منظر نامہ پیش کرنا چاہتا ہے۔ شعر نہ تو اولڈ گوریو OLD GORIOT کا خالق ہو سکتا ہے اور نہ ہی MITYA یا MYSHKIN کا۔ لیکن شعر بلاشبہہ اس نوعیت کا حامل ہو سکتا ہے جو دوستوفسکی، ٹالسٹائی، ترگنیف، ہنری جیمز، جیمز جائس، کافکا کی معنوی ماہیت اور نوعیت

کے مترادف ہے۔

ایجاز و اختصار، اجمال اور استعارہ —— ان سب کا مسئلہ کسی نہ کسی طرح تصفیہ کی سطح تک پہنچ جاتا ہے لیکن آہنگ کا مسئلہ سب سے زیادہ متنازعہ فیہ ہے۔ دنیا بھر کی زبانوں میں آہنگ کا تصور عام طور پر سُر، تال، لے اور دھڑکن کے طے شدہ زیر و بم کے ساتھ وابستہ ہے۔ مجموعی رائے غالباً آہنگ کے اسی تصور کو شعر اور نثر کا بنیادی فرق سمجھتی ہے۔ لیکن شاید معاملہ اس قدر آسان نہیں ہے۔

اب ہم غالباً اس مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں ہم شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی ہوئی حد بندیوں کا ذکر کر سکتے ہیں۔

فکشن کی حد بندیوں کا ذکر ہم کچھ دیر پہلے تفصیل سے کر چکے ہیں شعر نے سب سے بڑا حملہ فکشن پر یہ کیا ہے کہ منطقی رو اور قطعی رویّے پر کاری ضرب پڑی ہے۔ شعور کی رو STREAM OF CONSCIOUSNESS اسکول سے تعلق رکھنے والے تمام فکشن نگار شعور اور وقت کے منطقی تسلسل کو درہم برہم کرنے کے بعد اپنی منزل پر پہنچتے ہیں۔ ورجینیا ولف، جیمز جائس اور پروست اور ہمارے یہاں قرۃ العین حیدر اس رویّے کی بہترین مثالیں ہیں۔ استعارہ، اور علامت حالانکہ تمام فنون کا بنیادی وصف ہیں فکشن میں اس کو ثانوی حیثیت دی گئی ہے۔ فکشن کی حد بندی میں فینٹسی کی سی فضا میں ملفوف استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی نے بہت بڑی دراڑیں پیدا کی ہیں۔ کافکا کا ٹرائل TRIAL کاسل CASTLE اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ یوں تو تمام فنون میں وجودی مابعد الطبیعاتی معانی کی تلاش کا جذبہ کارفرما رہا ہے لیکن صرف شعری تصور خاص اس کا دائرۂ عمل رہا ہے۔ فکشن میں مزید دراڑیں اس جستجو نے ڈالی ہیں جس کی بہترین مثالیں کافکا، سارتر، کامو MISHIMA اور KWABATA اور دورِ حاضر کے بہت سے فکشن نگار ہیں۔

فکشن کو عام طور پر سماجی دستاویز تصوّر کیا جاتا ہے۔ ہمارے دور میں رفتہ رفتہ اس تصوّر پر بھی کاری ضرب لگی ہے۔ رفتہ رفتہ توجہ منظر نگاری، کردار نگاری سے ہٹ کر جوہرِ حیات، نوعیت حیات اور ماہیت پر چلی گئی ہے۔ اس رویّے کی بہترین مثالیں ہمارے یہاں انتظار حسین، انور سجّاد، رشید امجد، سریندر پرکاش، خالدہ اصغر، بین را

اور دیگر افسانہ نگاروں کی تخلیقات ہیں۔ کچھ مغربی مصنفین کا ذکر میں پہلے ہی کر چکا ہوں۔

فکشن سے متعلق ایک عام رویہ یہ تھا کہ اس کو جانچنے اور پرکھنے کے پیمانے فن پارے کے باہر ہیں اور ان کی روشنی میں تجزیہ کرنے کے بعد ہی کسی نثری فن پارے کی قدر و قیمت متعین کی جا سکتی ہے۔ شاعری نے اس تصور میں بھی دراڑیں پیدا کر دی ہیں۔ جس طرح شعر STRUCTURE کے طور پر مکمل اکائی ہے اور اپنے پورے وجود کے ساتھ متحرک ہے اسی طرح فکشن کا فن پارہ بھی اپنے آپ میں تشکیلی اکائی ہے اور اپنے قوانین کے تابع ہے اس کی قدر و قیمت کا تعین پورے فن پارے کے احساساتی اور روحانی ادراک پر منحصر ہے۔ کافکا کی مکمل حدود کا تصور اس رویے کا احترام کیے بغیر ناممکن ہے۔

منطقی رویّے کا انہدام۔ استعارہ اور علامت کی سرگرم پیش قدمی، وجودیاتی اور مابعد الطبیعاتی معنی کی تلاش طریق کار میں فینسٹی FANTACY، کا ساختار جو ہر حیات، حیات کی نوعیت اور ماہیت پر توجہ۔ تشکیلی اکائی کا شعور —— مختصراً یہ وہ خصوصیات ہیں جو شعری رویّے کے زیرِ اثر فکشن میں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔

انتظار حسین، مین را، انور سجّاد، خالدہ، اصغر، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، جوگندر پال، رشید امجد، قمر احسن اور بہت سے نئے افسانہ نگاروں کے افسانے بدلے ہوئے رویّے کی مثالیں ہیں۔ یہاں میں دو افسانوں کا ذکر قدرے تفصیل سے کرنا چاہوں گا

مین را کے کمپوزیشن سیریز کے افسانے بالخصوص اور دیگر افسانے بالعموم شعری رویے کی مثالیں ہیں۔ مین را کے تمام افسانوں میں لمحۂ اندیشہ و تشویش کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ فنکار کی آنکھ یا تو کیمرے کی آنکھ کی ہم سفر ہے یا بیک وقت ضبط و انتشار سے خالصتاً شاعرانہ انداز سے ہم کنار۔

کمپوزیشن ایک میں رسمی انداز کا نہ تو کوئی کردار ہے نہ وقت کا نقطۂ آغاز سے نقطۂ عروج تک کا تدریجی سفر —— نہ جزیات و تفصیلات کی مدد سے سماجی دستاویز تیار کرنے کا رویہ۔ کمپوزیشن ایک کا PROTAGONIST یعنی "میں" کردار کی رسمی تعریف کے چوکھٹے میں سرے سے فٹ نہیں بیٹھتا۔ نہ یہ ای۔ ایم فورسٹر کے الفاظ میں FLAT CHARACTER ہے اور نہ ہی ROUND CHARACTER نہ یہ MITYA اور رشکین کے قبیلے کا فرد ہے نہ ہی ہوری نہ ہی خوشیا —— تو پھر یہ کیا ہے؟ "میں" کے علاوہ کمپوزیشن ایک

میں سورج بھی ہے۔کچھ خصوصیات "میں اور سورج میں یکساں ہیں۔طلوع ہونا۔بیدار ہونا۔طلوع سے غروب ہونے تک سفر میں رہنا۔رات کو سورج غروب ہو جاتا ہے اور میں سو جاتا ہے لیکن درحقیقت سورج "میں" کے ذہن میں ایک مستقل سرسراہٹ کی شکل اختیار کر چکا ہے اور بہت بڑا سوالیہ نشان بن گیا ہے۔"میں" یہ جملہ بار بار دہراتا ہے: میں جاہل بے بس، بیمار۔میں یہ بھی اعلان کرتا ہے: میں نے کبھی سورج کو آنکھ بھر کر نہیں دیکھا۔غالباً "میں" اور سورج دو متوازی لکیروں پر سرگرمِ سفر ہیں۔میں کا مسئلہ صرف ایک ہی صورت میں حل ہو سکتا تھا اگر وہ ذہن کے قید خانے سے نکل سکتا اور سورج کا زہر پی سکتا۔دو متوازی لکیروں کا سفر سفرِ کرب و عذاب کے علاوہ کچھ نہیں ہو سکتا۔

میں نے صرف ایک امکان کی طرف اشارہ کیا ہے۔کچھ اور امکانات بھی ہو سکتے ہیں۔کمپوزیشن ایک (اور شاید اس سلسلے کی باقی تحریریں بھی)، پر جس زاویے سے بھی نگاہ ڈالیے مربوط منضبط تصویر کے روپ میں دکھائی دینے سے گریز کرتی ہے۔اگر افسانہ نگار منطق سے کام لیتا ہے تو اس کا "میں" یا PROTAGONIST مسئلے کا کوئی نہ کوئی تسلی بخش حل تلاش کر لیتا ہے۔کمپوزیشن ایک میں نقطۂ انجام تصفیہ نہیں ہے بلکہ ایک بار پھر آغازِ سفر، حسبِ معمول کرب ناک۔کرب انگیز۔

وجودِ انسانی کی نوعیت اور ماہیت کی تلاش ہی اس افسانے کا تشکیلی جواز ہے۔اگر روایتی انداز سے افسانے میں یہ مسئلہ اٹھایا جاتا تو کردار نگاری، جزیات و تفصیلات، گفتگو، مکالمے اور رسمی بیانیہ کا سہارا لیا جاتا۔مین را نے یہ سب نہیں کیا۔اس کا رویّہ سراسر شعری رویّہ ہے صرف جسمانی سطح پر بڑی ترتیب سے کام لیا گیا ہے۔

انور سجّاد کے افسانے: ماں اور بیٹا، میں رسمی نثری لوازمات خاطر خواہ مقدار میں موجود ہیں۔لیکن افسانے کی رسمی حد بندی میں شعری رویے نے جگہ جگہ دراڑیں پیدا کر دی ہیں۔کیا ماں اور بیٹا —— وہ کردار ہیں؟۔اگر کردار ہیں تو کیا یہ نمائندہ کردار ہیں؟ اگر یہ کردار نمائندگی کرتے ہیں تو کس کی —— کسی مخصوص قبیلے، گروہ، اصول یا مفروضے کی؟۔بیٹا بظاہر ٹائپ ہے۔لیکن شاید صرف ٹائپ بھی نہیں ہے۔اگر صرف ٹائپ ہوتا تو شاید "ماں" کے رسمی تصور سے واقف ہوتا اور عادتاً اس کا احترام کرتے ہوئے فوجی قانون کی پابندی کسی اور انداز سے کرتا۔اگر "ماں" صرف ٹائپ ہوتی یا سماج کی عام

غیر محفوظ عورت ہوتی تو کمانڈر کے حکم کی مکمل تعمیل کرتی ۔ ۔ ۔ ہتھیار ڈال دیتی ۔ یا خوف سے فوراً ڈھیر ہو جاتی ۔ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کی کوشش میں منطق، رسمی رویہ، نثری تقاضے اور ٹھوس نثری معنویت سب نمونہ ہو جاتے ہیں ۔ بیٹا ٹاپ تو تھا ہی لیکن DEHUMANISE ہوتے ہوتے اس قدر غیر انسانی بن گیا ہے کہ وہ کردار سے زیادہ متحرک علامت بن گیا ہے، اس خطرناک امکان کی جو متواتر دائرۂ عمل میں وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے ۔ انور سجاد کے افسانے کی ماں اس حد تک روایتی اور سماجی ماں ہے جس حد تک وہ اپنے شوہر، اپنے بیٹوں اور اپنے دست و بازو کی اپنے ملک کے لیے قربانی دیتی ہے ۔ لیکن جب وہ ماں اسی ملک کی پروردہ تنظیم کا شکار ہو جاتی ہے تو ایک کرب انگیز، تشویش ناک امکان کی علامت بن جاتی ہے ۔ یہ صرف بیٹے کے ظلم اور ماں کی شہادت کا افسانہ نہیں ہے بلکہ تنظیم کے پھیلتے ہوئے سفاکانہ دائرۂ عمل کی عبرت ناک تصویر ہے اور ہم سب کا المیہ ۔ تنظیم روز و شب قتل کرتی ہے، بیشتر مفروضوں کے نام پر ۔ لیکن مقتول جذبوں کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا ۔ ماں زندہ و جاوید ہے ۔ انور سجاد نے نظم ہی تو لکھی ہے ۔ صرف پیکر ہی تو افسانے کا ہے ۔

انتظار حسین بلاشبہ بہت بڑے افسانہ نگار ہیں ۔ وہ اس المیہ کی طرف ایک دوسرے رخ سے دیکھتے ہیں ۔ کیا دیوار کو چاٹ کر ختم کیا جا سکتا ہے؟ یہ سسی فس کا کرب ہے ۔ دیوار کے اس پار کیا ہے؟ ۔ اس پار کے لوگ اس پار کے لوگوں سے کس قدر مختلف ہیں ۔ انتظار حسین کی تلاش سراسر وجودیاتی تلاش ہے ۔ ان کے افسانوں کا اہتمام صرف محدود بصری سطح پر نثری ہے ۔ انسانی اکائیاں اور ماحول ___ جن کا وہ ذکر کرتے ہیں سراسر شعری نوعیت کے حامل ہیں ۔

سریندر پرکاش کے افسانے، بجوکا، اور رہاز گوتی، خالدہ اصغر کے افسانے: سواری اور شہر پناہ ۔ رشید امجد کا افسانہ "گملے میں کھلا ہوا شہر" احمد ہمیش کا افسانہ: کہانی مجھے لکھتی ہے ۔ اور قرۃ العین کا افسانہ "سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات" شعری رویے کے کامیاب فنکارانہ استعمال کی مثالیں ہیں ۔ یہ سلسلہ نئے افسانہ نگاروں تک جاری ہے ۔ صلاح الدین پرویز کا طویل افسانہ نمرتا شعری رویہ کے کامیاب استعمال کی تازہ ترین مثال ہے ۔

شعر کی حد بندیاں بھی محفوظ نہیں رہیں۔ عمومی آرائشی اندازِ اظہار میں ٹھوس تفصیل ثانوی حیثیت رکھتی تھی۔ بیانیہ میں بھی لب و لہجہ شاذ و نادر ہی عمومی سطح سے اوپر اٹھتا تھا۔ وحید اختر کے یہاں بعض اوقات لشکارے اور کوندے نظر آتے ہیں۔ غزل تو بطورِ خاص آرائشی عمومی لب و لہجے کی اسیر تھی۔ دوسری اصنافِ سخن بھی اس مجبوری کا شکار تھیں فکشن نے ٹھوس تفصیل کی اہمیت کی جانب تمام زبانوں کے شاعروں کی توجہ مبذول کروائی ہے جدید تر نظم اور غزل ٹھوس تفصیل کے علامتی استعاراتی استعمال ہی سے عمومی بیان کی سطح سے اوپر اٹھی ہے۔ اس تبدیلی کی بہترین مثالیں یورپ میں آڈن، مایاکوفسکی، بریخت ہیں اور اردو میں ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، ظفر اقبال، منیر نیازی، ساقی فاروقی، شہریار، محمد علوی اور شمس الرحمٰن فاروقی ہیں۔

چند مثالیں پیشِ خدمت ہیں۔

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خار و خس پوری ہوئی (شہریار)

چاند کی کگر روشن
شب کے بام و در روشن
اک لکیر بجلی کی
اور رہ گزر روشن
اڑتے پھرتے کچھ جگنو
رات اِدھر اُدھر روشن (محمد علوی)

جس کے کالے سایوں میں ہے وحشی چیتوں کی آبادی
اس جنگل میں دیکھی ہم نے لہو میں لتھڑی اک شہزادی
اس کے پاس ہی ننگے جسموں والے سادھو جھوم رہے تھے
پیلے پیلے دانت لگائے نعش کی گردن چوم رہے تھے
ایک بڑے سے پیڑ کے اوپر کچھ گدھ بیٹھے اونگھ رہے تھے
سانپوں جیسی آنکھیں نیچے خون کی خوشبو سونگھ رہے تھے (منیر نیازی)

نظموں میں فکشن کا اثر ایک اور انداز سے بھی ہوا ہے۔ غیر ذاتی طرزِ اظہار رفتہ رفتہ

مقبول ہوگیا ہے۔ بظاہر نظمیں تفصیل نگاری، مکالمہ نگاری اور ڈرامائی طریقِ کار سے عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ تیار کرتی ہیں لیکن پوری نظم یکایک ایک علامتی استعاراتی اکائی کا روپ اختیار کرلیتی ہے اور اسی روشنی سے منور ہو جاتی ہے۔ اس نوع کی بہترین مثالیں پاونڈ کے CANTOS اور ایلیٹ کی WASTE LAND ہیں۔ مختصر نظموں میں کہنے کی بجائے اب نقش گری، تشبیہہ سازی اور STRUCTURE کے احترام پر زیادہ توجہ دی جانے لگی ہے۔ نقش گری اور تشبیہہ سازی کے تعلق سے چینی اور جاپانی شاعری کی بہترین روایت اس طریقِ کار سے متعلق ہے۔ مختصر نظموں میں ہمارے یہاں اس طریقِ کار کی بہترین مثالیں اختر الایمان، عمیق حنفی، وزیر آغا، باقر مہدی، خورشید الاسلام اور محمد علوی کے ہاں موجود ہیں۔

شعر کی حد بندیوں پر سب سے کاری ضرب آہنگ کے تصوّر پر لگی ہے۔ رفتہ رفتہ آہنگ کو لے، سُر، تال، بحر و وزن، عروض سے الگ کرکے دیکھنے کا رویہ مضبوط تر ہوا ہے۔ ہر لفظ کا انفرادی آہنگ ہے اور نثری ترتیب میں بھی وہ دوسرے لفظوں سے مل کر شعری آہنگ کا درجہ اختیار کرنے کا اہل ہے۔ جملوں کی ترتیب پیراگرافوں کی ترتیب بھی ٹھیک یہی تاثر پیدا کرسکتی ہے۔ جو روایتی نظم کے مختلف بند یا حصّے کرتے ہیں۔ الفاظ کی معاونت اور جدلیاتی تصادم بھی آہنگ ہی کی مزید جہتیں ہیں۔ ہر نثری نظم، شعر کی سطح پر تو نہیں پہنچتی لیکن وہ نظمیں بلاشبہہ شعری تخلیقات کا درجہ اختیار کرلیتی ہیں جو استعاراتی اور علامتی ماورائیت حاصل کرلیتی ہیں اور باطنی آہنگ سے منور ہوتی ہیں۔ اس طریقِ کار کی بہترین مثالیں اعجاز احمد، خورشید الاسلام، منیر نیازی، احمد ہمیش، صلاح الدین پرویز اور دورِ جدید کے بہت سے شاعروں کے ہاں نظر آتی ہیں۔ نظم کو نثری یا عروضی کہنا سراسر بیکار ہے۔ نظم صرف نظم ہوتی ہے اپنی باطنی روشنی سے منوّر۔

خورشید الاسلام کی ایک نظم ملاحظہ کیجیے۔ خورشید صاحب نظم وغزل کے جملہ روایتی تقاضوں کو پورا کرنے کی قابلیت اور اہلیت رکھتے ہیں۔ ان کی یہ نظم صرف نظم ہے، نثری اور غیر نثری اصطلاحات سے ماورا . . .

جب
جنگل کی چھوٹی چھوٹی

کچی کچی جھونپڑیوں سے
ناتراشیدہ، ہم مرتبہ
جوان لڑکیاں
سال کے پیڑ جیسی سیدھی
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ
شہر کے بازار میں
مہوے کر آتی ہیں
تو بوڑھی زمین
کی چھاتیوں میں
دودھ اتر آتا ہے

وزیر آغا نثری نظم کی اصطلاح قبول کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ لیکن بحر و وزن اور آہنگ کے رسمی تصوّر کے باوجود نثری طریقِ کار اور ترتیب قبول کرتے ہیں استعاراتی وابستگیوں کے ساتھ —— فن کارانہ چابکدستی کے ساتھ۔

کبھی تم جو آؤ
تو میں ایک تپتی ہوئی دوپہر میں
تمھیں اپنے اس آہنی شہر میں لے چلوں
ایک لوہے کے جھولے میں تم کو بٹھاؤں
تمھیں سب سے اونچی عمارت کی چھت سے دکھاؤں
ملوں کے سیہ رنگ نتھنوں سے بہتا دھواں
تنگ گلیوں سے رستی ہوئی نالیاں
جو مساموں کی صورت
مکانوں کے جسموں سے گاڑھے پسینے کو خارج کریں
کھانستی، ہونکتی شاہراہیں
ہراساں غصیلی تھکی ٹکسیاں

پرانے گرانڈیل پیڑوں کے کٹنے کا منظر
شکستہ عمارات کی ہڈیوں پر
مڑی بونج والے سیہ فام بل ڈوزروں کے جھپٹنے کا وحشی سماں

کبھی تم جو آؤ
تو میں تم کو پلکوں پہ اپنی بٹھاؤں
تمھیں اپنے سینے کے اندر کا منظر دکھاؤں
(ترغیب —— وزیر آغا)

کردار صرف فکشن کا مخصوص سرمایہ تھا لیکن اب رفتہ رفتہ کرداروں کا ذکر نظموں میں بھی آنے لگا ہے۔ ایلیٹ کی PRUFROCK اس کی ایک مثال ہے۔ اختر الایمان کے ہاں بھی کرداروں کا ذکر ملتا ہے۔

وجود کی جہتِ کرب، باطنی تنویر اور فنی چابکدستی کی کامیاب مثالیں ہمیں زاہدہ زیدی کی تازہ نظموں میں متوجہ کرتی ہیں۔ ان میں شاعری اور نثر کی روایتی حدبندیاں جگہ جگہ منہدم ہوتی نظر آتی ہیں۔

شاعری کی دنیا میں فکشن کے اثر سے پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو مختصراً یوں بیان کیا جاسکتا ہے۔

غیر رومانی طرزِ اظہار، صناعی اور STRUCTURE کی اکائی پر زور، غیر ذاتی مقام سے اشیا پر نگاہ ڈالنے کا رواج۔ کہنے کی بجائے نقش گری (RENDERING) پر توجہ۔ مکالمے، خود کلامی اور کہیں کہیں پلاٹ کا استعمال۔ وقت کا سیّال تصوّر وغیرہ وغیرہ۔

ہم سب بلاشبہ ازل تا ابد حدبندیوں کے اسیر ہیں لیکن ہم سب ہمیشہ حدبندیوں سے متصادم ہیں۔ فکشن اور شاعری چونکہ زندگی کا اظہار ہیں اس لیے ناگزیر طور پر انحراف و اتفاق کی کشمکش میں گرفتار ہیں۔ غالباً انحراف و اتفاق کی آویزش ہی زندگی کا حسن ہے، فنونِ لطیفہ کا بھی، شاعری اور فکشن کا بھی۔

گوپی چند نارنگ

نیا افسانہ : روایت سے انحراف
اور مقلّدین کے لیے لمحۂ فکریہ

ہر زندہ معاشرے میں زبان وادب کا قافلہ ہمیشہ آگے بڑھتا رہتا ہے اور ادب میں ہر لحظہ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں روایت کی توسیع بھی ہوتی ہیں اور اس سے انحراف بھی، لیکن ادبی تاریخ کے دلچسپ مقامات وہی ہوتے ہیں جہاں کسی غیر معمولی رجحان کے تحت یا کسی دیو قامت ادبی شخصیت کی وجہ سے جست لگانے کی کیفیت پیدا ہو جائے یا پھر روایت سے انحراف بغاوت کی شکل اختیار کرلے، اور انقطاع اور اجتہاد کا نیا منظر نامہ سامنے آجائے۔ اس اعتبار سے پچھلے پچیس تیس برسوں کی اردو افسانہ نگاری خاصا دلچسپ منظر پیش کرتی ہے۔ اگرچہ اس دور میں ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں روایت کی پاسداری کا احساس ہے، لیکن زیادہ تر نئے لکھنے والوں نے روایت سے واضح طور پر انحراف کیا۔ ایسا صرف افسانے کی دنیا میں نہیں ہوا بلکہ اردو ادب کی پوری فضا سوچنے کے نئے زاویوں اور نئے ذہنی رویّوں سے متاثر ہوئی۔ آزادی سے پہلے ادب کے خارجی یعنی مقصدی پہلو پر اصرار تھا۔ مقصدیت اور افادیت کی توجیہہ طرح طرح سے کی گئی، لیکن اتنی بات واضح تھی کہ قومی اور وطنی جذبات کی لے اونچی تھی اور مقصدیت اور افادیت کے تمام سیاسی وسماجی تصورات اس کے جلو میں چلتے تھے اور ادب کی ادبیت اور زندگی کی ہمہ پہلو ترجمانی ثانوی چیز ہو کر رہ گئی تھی۔ آزادی کے بعد خارجی تقاضے کم ہوئے تو ادب میں داخلی، باطنی اور شخصی لے بلند ہونے لگی اور اظہار و اسلوب کے نئے نئے پیرایے تلاش کیے جانے لگے۔ شاعری اور فکشن میں تبدیلیاں اسی داخلی اور شخصی لے کی لائی ہوئی ہیں۔ وجودیت نے غور وفکر کی نئی راہیں ہموار کیں اور شاعری کی طرح افسانے میں بھی پورے آدمی کو سمجھنے، زندگی کے تمام مناظر و کوائف کو نظر میں رکھنے، اس کے سیاہ سفید ہر پہلو کو پرکھنے، اور خارجی اور باطنی تمام تقاضوں کو سمونے اور انسانت

کو ایک معنوی واحدہ، ایک محشرِ خیال اور ایک جہانِ آرزو کے طور پر دیکھنے اور دکھانے کی تڑپ پیدا ہوئی۔ اسلوب اور اظہار کی سطح پر بھی چونکہ خارجیت نے غیر تخلیقی نوعیت کی اشتہاریت اور خطابت کو جنم دیا تھا اس کے ردِ عمل کے طور پر لفظ کی معنیاتی کائنات، اس کے تہ در تہ رشتوں، علامتی، تجریدی اور تمثیلی پہلوؤں اور منطقی معنی سے قطعِ نظر معنی کے معنی اور ان کے معنیاتی انسلاکات کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہونے لگی۔ اگرچہ یہ تبدیلیاں افسانے میں بھی نظر آتی ہیں، لیکن افسانے میں اس انحراف کے نقوش اتنے شدید اور اتنے گہرے نہیں ہیں جتنے شاعری میں ہیں۔ اس کی کئی وجہیں ہو سکتی ہیں، ایک تو یہ کہ اردو میں آج بھی شعر کی طرف توجہ زیادہ ہے، افسانے کی طرف کم، اردو کے اچھے ذہن آج بھی جتنی تعداد میں شاعری میں ملتے ہیں افسانے میں نہیں ملتے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اردو شعری اسلوب کے اعتبار سے اتنی معیار رسیدہ اور بالیدہ زبان ہے کہ شاعری کی سطح پر انحراف اور اجتہاد اتنا مشکل نہیں جتنا افسانے کی دنیا میں ہے، کیونکہ افسانے کی زبان ابھی تک شعر کے جادو سے نکلنے کے تجرباتی دور سے پوری طرح آگے نہیں بڑھی۔ تیسری بات یہ ہے کہ شاعری زمان و مکان سے نسبتاً آزاد ہو سکتی ہے جب کہ فکشن کتنا ہی تجریدی کیوں نہ ہو اس کو کہیں نہ کہیں زمین پر پیر ٹکانے ہی پڑتے ہیں اور کسی نہ کسی زمانے میں سانس لینی ہی پڑتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی نہ کسی کردار یا متکلم کی زبان کے وسیلے کے بغیر خواہ وہ خود کلامی کی زبان ہو یا خواب و بیداری کے درمیانی منطقے کا اظہار ہو یا بے تعلق یا انامِ متکلم کا بیان ہو، کہانی کو کہانی ہونے کے لیے سماجی و معاشرتی سہارا چاہیے ہی۔ کہانی زمان و مکان کے منطقی ربط و احساس سے لاکھ گریز کرے، ان سے کلیتاً ماورا نہیں ہو سکتی۔ شاعری کی بات دوسری ہے۔ شاعری یکسر ذہنی، ماورائی یا مابعد الطبیعاتی بھی ہو سکتی ہے لیکن افسانے میں مکمل طور پر ایسا ممکن نہیں۔ ان مجبوریوں کو نظر میں رکھیں تو ان افسانہ نگاروں کی ہمت کی داد دینی پڑتی ہے جو ۵۵ – ۵۰ء کے لگ بھگ افسانہ نگاری میں روایت سے انحراف کے سفر پر نکلے تھے، اور جنھوں نے انسان کے بنیادی مسائل کو لے کر اردو افسانے میں ایک آفاقی انسانی جہت کا اضافہ کیا۔

ان میں دو طرح کے لکھنے والے تھے۔ اوّل وہ جن کے یہاں نئے انسان کے نئے مسائل کا احساس تو تھا، لیکن بغاوت کی لَے شدید نہ تھی۔ انھوں نے کہانی کے مزاج کو بدلا، لیکن اس کی ہیئتی منطقیت کو بدلنے کی زیادہ کوشش نہیں کی، نہ ہی شکست و ریخت کو ضروری سمجھا۔ اس عہد کے زیادہ تر افسانہ نگاروں مثلاً رام لال، جوگندر پال، کلام حیدری، شرون کمار ورما،

غیاث احمد گدّی، جیلانی بانو، اقبال مجید، اقبال متین، رتن سنگھ، ہتیش بترا، قیصر تمکین، منیر احمد شیخ، واجدہ تبسم، مصنف شہر ممنوع، غلام الثقلین، آمنہ ابوالحسن، امر سنگھ، عوض سعید کی کوششیں اسی ذیل میں آتی ہیں، اگرچہ ان میں سب کے یہاں ایک سا عالم نہیں۔ بعض کے یہاں تجربوں کی لَے تیز ہے، بعض کے یہاں دھیمی۔ مثال کے طور پر جوگندر پال کی بعد کی کئی کہانیاں تجریدی انداز کی ہیں۔ اسی طرح رام لال، کلام حیدری، غیاث احمد گدّی، اقبال مجید، شرون کمار ورما اور بعض دوسروں کے یہاں علامتی تمثیلی رنگ بھی مل جاتا ہے لیکن یہ ان کے افسانوں کا غالب رجحان نہیں۔ قاضی عبدالستار کے یہاں بغاوت نام کی کوئی چیز نہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں زیادہ تر اتر پردیش کے جاگیردارانہ معاشرے کی تصویر کشی کی ہے۔ وہ اپنے مکالموں میں جگہ جگہ اودھی کے رس اور لوچ سے استفادہ کرتے ہیں، لیکن ان کی تکنیک پرانی ہے۔ وہ زندگی کو سیاہ اور سفید کے خانوں میں بانٹتے ہیں، اور سفید کو مبالغہ آمیز طریقے پر نمایاں (GLORIFY) کرتے ہیں، اس لیے ان کی کہانیوں میں نیاپن نام کو نہیں۔ ان لوگوں کے برعکس دوسرے گروہ میں ایسے لکھنے والے تھے جن میں بغاوت کی آگ تیز تھی۔ ان میں سے بعض "منفصرد نوجوانوں" کی ذیل میں آتے تھے، اور بعض کی ذہنی ساخت ایسی تھی کہ وہ کہانی کے روایتی ڈھانچے سے شدید طور پر ناآسودہ تھے اور اس کی ہیئت کو یکسر بدل دینا چاہتے تھے۔ ان کا شعور و احساس اس نوعیت کا تھا کہ انھوں نے کہانی کے روایتی ڈھانچے کو از کار رفتہ اور فرسودہ پایا۔ چنانچہ انھوں نے اپنی داخلی آگ اور باغیانہ رویّوں کا ساتھ دینے کے لیے سانچوں کے تجربے کیے اور اظہار و اسالیب کے نئے نئے وسیلوں کو اپنایا۔ ان میں انور سجاد، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، احمد ہمیش، دیویندر اسّر، خالدہ اصغر، کمار پاشی، انور عظیم اور بلراج کومل کے نام خصوصیت سے نمایاں تھے۔ اگرچہ ان سے پہلے بھی علامتی یا استعاراتی اظہار کی اکّا دکّا مثالیں موجود تھیں، لیکن افسانے میں علامتی، تجریدی، اور تمثیلی رنگ کو ایک رجحان کی شکل ساتویں دہے میں ان ہی نوجوانوں نے دی۔

قطع نظر اس رجحان کے آزادی کے بعد اردو فکشن کی دنیا میں دو ایسے نام بھی ابھر چکے تھے جنھوں نے اپنی انفرادیت بتدریج سب سے الگ تسلیم کرا لی، اور اپنے تخلیقی جوہر سے اس حد تک امتیازی حیثیت حاصل کر لی کہ دیکھتے ہی دیکھتے یہ دو نام ہندوستان اور پاکستان میں اردو فکشن کے معیار اور اعتبار کا درجہ حاصل کر گئے۔ اور ایسا باغیانہ عناصر کے باوصف اور ان کے پہلو بہ پہلو ہوا۔ ان میں قرۃ العین حیدر آزادی سے پہلے لکھ رہی تھیں اور انتظار حسین نے بعد میں

لکھنا شروع کیا، لیکن ان دونوں کی انفرادیت اپنی اپنی جگہ اس درجہ مکمل ہے کہ ان کا نام کسی دوسرے رجحان کی ذیل میں یا کسی گروہ کے ساتھ لینا نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ اور تو اور ان دونوں کا نام ایک ساتھ لینا بھی مناسب نہیں کیونکہ دونوں کے فنی امتیازات اور بصیرت بالکل الگ الگ ہے، اور یہ محض اتفاق ہے کہ دونوں کے فن کی پہچان تقسیم کے تہذیبی المیے سے پیدا ہونے والے مسائل کے ذریعہ ہوئی۔ دونوں کے یہاں نسلی اور لاشعوری اثرات کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ لیکن دونوں کی افتادِ ذہنی، تخلیقی مزاج اور اظہار و اسلوب کے پیرایے بالکل الگ الگ ہیں۔ قرۃ العین حیدر صدیوں کے رشتوں، ماضی کی بازیافت اور وقت کے تسلسل کو گرفت میں لینے میں اپنی نظیر نہیں رکھتیں۔ انتظار حسین کا فن فضا آفرینی کا فن ہے۔ وہ ماضی کی روح اور انسانی وجود کے اس حصے کی تلاش میں سرگرداں ہیں جو کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے، اور جس کے بغیر انسانی وجود مکمل نہیں۔ قرۃ العین حیدر کا کینوس بے حد وسیع ہے۔ وہ برصغیر کے مشترکہ کلچر، بھگتی تحریک، مغلوں اور سلاطینِ دہلی کے زمانے کی باطنیت سے بھی پہلے گپتاؤں اور بودھوں اور کوروؤں و پانڈوؤں اور آریوں کے تہذیبی و نسلی اختلاط اور شعوری و لاشعوری رشتوں کی بازیافت کے وسیلے سے زندگی کے المیے اور اس کے ازلی اور بنیادی سوالات کو اظہار کی زبان دیتی ہیں۔ وقت کا تصوّر، اس کی پراسراریت اور اس کا جبران کا مرکزی موضوع ہے۔ عہدِ وسطیٰ کی روح سے ہم کلامی کے لیے داستانوں کی زبان کے اجزا اور کلاسیکی ایرانی عنصر سے بھی انھوں نے کام لیا ہے اور قدیم کرداروں اور بے روح اشیا کو علامتوں کے طور پر بھی برتا ہے۔ داستانوں کا حکایتی عنصر اور اساطیر کی معنیاتی بازیافت انتظار حسین کے فن کا حصہ ہے۔ یہ ان کی تکنیک اور اسلوب میں گرم خون کی طرح جاری و ساری ہے اور ایک تمثیلی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ انتظار حسین اس کا رشتہ آج کے انسان کی آگہی آشنا بے بسی، ذہنی آوارگی اور باطنی خالی پن سے ملاتے ہیں۔ ان کے فطری، سبک اور ہموار اسلوب میں کتھا یا حکایت کے بے ساختہ آہنگ اور بہاؤ کی کیفیت ہے۔

• آزادی کے بعد بیس پچیس برسوں کا زمانہ اردو افسانے میں عجیب دھاکوں اور بحثوں کا زمانہ رہا ہے۔ پریم چند کے آدرش وادی اور اخلاقی انسان کی روایت پہلے ہی رد ہو چکی تھی۔ اب کرشن چندر کا رومانی انقلابی انسان بھی پیچھے رہ گیا، منٹو رخصت ہو چکے تھے۔ بیدی کو پالینا آسان نہ تھا، اس لیے کہ "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "ایک چادر میلی سی" جیسے فن پاروں کے ذریعے بیدی نے انسان کے زمانی اور لازمانی رشتوں میں جو ربط تلاش کیا تھا اور براہ

راست واستعاراتی انداز بیان کا جو فطری استحلال کیا تھا اس پر وجد تو کیا جا سکتا تھا لیکن اس کے اسرار کی تہ تک پہنچنا آسان نہ تھا۔ بیدی کی جمالیات آفاقی اور ہموار نوعیت کی تھی، زندگی کے چھوٹے چھوٹے دکھ سکھ کی بظاہر سیدھی لیکن بباطن گہری ترجمانی کی جمالیات؛ جبکہ منٹو کی جمالیات چیلنج کی باغیانہ جمالیات تھی، زندگی کے تاریک اور گھناونے پہلوؤں کی بے باک ترجمانی کی۔ نئی نسل بھی چونکہ نام نہاد اخلاقی ضابطوں سے باغیانہ گریز کی ترجمان تھی، نیز تنہائی کی دہشت زدہ اور حسن کی نئی جمالیات کی متلاشی تھی، اس لیے منٹو ہی اس کا نقطۂ آغاز ہو سکتا تھا۔ عجیب اتفاق ہے کہ جس طرح پریم چند کی کہانی "کفن" ترقی پسندوں کا نشانِ راہ قرار پائی، اسی طرح منٹو کی "بو" اور "پھندنے" جدید افسانے کا سنگ میل سمجھے گئے۔ یہ دوسری بات ہے کہ پریم چند نے "کفن" میں سماجی حقیقت نگاری اور انسانی نفسیات کو جس عمدگی سے فن کے تقاضوں سے آمیز کیا تھا، بعد میں اس سے آگے بڑھنا تو کجا، اس معیار کو برقرار بھی نہ رکھا جا سکا، اور خارجی تقاضوں اور فارمولوں کے تحت اختیار کی ہوئی رومانیت وجذباتیت نے کہانی کو نقصان پہنچایا۔ اس کے برعکس یہ بھی صحیح ہے کہ نئی نسل نے پریم چند کی آدرش وادی ذہنیت کو کتنا ہی کیوں نہ رد کیا ہو، "کفن" کو کبھی نہیں ٹھکرایا۔ البتہ باغیانہ لے اور روایتی سانچوں سے انحراف کے معاملے میں نئی نسل کا رشتہ "کفن" کے پریم چند کی بہ نسبت "بو" یا "پھندنے" کے منٹو سے زیادہ فطری تھا۔ نئی کہانی انحراف سے زیادہ اجتہاد اور انقطاع کے لمحوں کی پیداوار تھی۔ نئے افسانہ نگار فکر واحساس اور اظہار واسلوب کے یکسر نئے مسائل سے دوچار تھے۔ ان کے دلوں میں ایک انجانا کرب، ایک عجیب خلش اور نئی آگ تھی جو ان کے پورے وجود کو جلائے دے رہی تھی۔ خوابوں کی شکست، سائنس کی تکنیکی جیت لیکن روحانی ہار، فرد کی بے بسی، وقت کی گزراں نوعیت لیکن تسلسل، وجودی ذمہ داری کی دہشت، باطن کے اسرار کے تجسس، انام رشتوں کی نوعیت کی پہچان، شخصیت کے زوال، اور آگہی کے آشوب سے بچنے کی جستجو، یہ اور ان سے ملتے جلتے عوامل نے افسانہ نگاروں سے جلاوطن، ہاؤسنگ سوسائٹی، سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات (قرۃ العین حیدر)؛ آخری آدمی، زرد کتا، کایاکلپ (انتظار حسین)؛ کمپوزیشن چار، وہ (بلراج مینرا)؛ ارسانی، بازیافت (جوگندر پال)، ندی (عبداللہ حسین)؛ مکھی (احمد ہمیش)؛ پرایا گھر (جیلانی بانو)؛ پرندے کی کہانی، کونپل (انور سجاد)؛ آنگن، قبر (رام لال)؛ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، رونے کی آواز، بدو شنک کی موت، برف پر مکالمہ (سریندر پرکاش)؛ ہواری،

ایک بوند لہو کی (خالدہ اصغر)، مردہ گھر (دیویندر اسّر)، پرندہ پکڑنے والی گاڑی (غیاث احمد گدی)، کنواں (بلراج کومل)، صد سطری حکم نامہ (کمار پاشی)، تصویر بے مفہوم کی (راج ابلے)، لمحے کی موت (غلام الثقلین)، جیسی اعلیٰ پائے کی کہانیاں لکھوائیں جو ترقی پسند افسانے سے بالکل مختلف ہیں، اور جن کے بغیر پچھلے پچیس تیس برسوں کے افسانوی ادب کی پہچان ممکن نہیں۔ ان میں کئی جگہ شعور کی لہک ایک ہو گئی ہے۔ نہ زمان و مکان کا اگلا سا تصور ملتا ہے نہ کردار کا، نہ مکالمے کا اور نہ پیش کش کا، نہ وقت کا اور نہ بیان کے روایتی تسلسل کا۔ حسیت، تخلیقیت اور استعاریت و تجریدیت کے اعتبار سے ان کہانیوں میں روایت سے انحراف مکمل ہے، شعورِ حقیقت کے ادراک کا بھی اور پیرایۂ اظہار کا بھی۔ بعض کہانیاں علامتی ہیں بعض تجریدی، بعض تمثیلی، اور بعض فنطاسیہ معلوم ہوتی ہیں۔ بعض لکھنے والوں نے کہانی کے فرسودہ ڈھانچے سے نجات حاصل کرنے کے عمل کو اینٹی اسٹوری تک پہنچا دیا۔ انھوں نے ان کھردرے اور بھیانک بے نام حقائق اور تصورات کو بھی چھونے کی کوشش کی جو اس سے پہلے افسانے میں نہ تھے۔ ان افسانہ نگاروں کے سامنے غلط یا صحیح ایک تصور یہ بھی تھا کہ نئی کہانی سے کہانی پن کو ختم کر دینا چاہیے یا نئے اردو افسانے کا سفر مختصر افسانے کی موت سے شروع کرنا چاہیے۔ ان واہموں سے قطع نظر جو ہر بغاوت میں پائے جاتے ہیں، ان افسانہ نگاروں کی کوششوں سے اردو افسانہ ایک بالکل نئی معنوی دنیا میں داخل ہوا، ایک نیا داخلی اور روحانی منظر نامہ سامنے آیا اور پورے آدمی، اس کے دکھ درد، اس کی الجھنوں، اور امنگوں، آرزوؤں، مایوسیوں اور اداسیوں کی عکاسی کی گئی۔ اگرچہ تجریدی کہانیاں کم لکھی گئیں اور علامتی، استعاراتی اور تمثیلی زیادہ، لیکن افسانوں میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ زبان کے تخلیقی استعمال کے اعتبار سے کہانی کی زبان شاعری کی زبان سے قریب تر ہو گئی، یعنی علامت یا تمثیل کے ذریعے لفظوں کو ان کے مروجہ یا عام معنی سے ہٹے ہوئے گہرے معنی میں استعمال کرنے یا استعارے، کنایے اور رمز و اشارے کے وسائل سے کام لینے کی روش عام ہو گئی۔ چنانچہ اظہاری سطح پر استعاریت اور علامتیت اور ظاہری ساخت SURFACE STRUCTURE کے نیچے داخلی ساخت DEEP STRUCTURE کی معنیاتی موجودگی، نئی حسیت اور نئے افسانے کی پہچان قرار پائے۔

نئے افسانے کی موجودہ صورتِ حال یہ ہے کہ آٹھویں دہے میں نئے لکھنے والوں کی ایک پوری کھیپ سامنے آ چکی ہے۔ احمد یوسف، مسعود اشعر، قمر احسن، شوکت حیات، ظفر اوگانوی،

حسین الحق، رشید امجد، صغرا مہدی، رضوان احمد، علی باقر، شمس الحق عثمانی، حمید سہروردی، سلام بن رزاق، کنور سین، سائرہ ہاشمی، انور قمر، علی امام، شفق، انور خاں، فیاض رفعت، اکرام باگ، بشیر باگ، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، شفیع جاوید، انیس رفیع، انور رشید، محمد منشا یاد، مرزا حامد بیگ، طاہر نقوی اور کئی دوسرے۔ ان میں سے بعض نام زیادہ نمایاں ہیں، بعض کم۔ بعض کے مجموعے سامنے آچکے ہیں، بعض کے نہیں۔ بعض تخلیقی توانائی سے متصف ہیں بعض عاری۔ بعض استعاراتی کہانی کے فن کو سمجھتے ہیں بعض نہیں۔ بعض کے یہاں جزوی تبدیلیاں نظر آتی ہیں، بعض کے یہاں کچھ بھی نہیں۔ بعض تخلیق کے خارجی اور داخلی رشتوں میں ہم آہنگی اور نئے انسان کے شخصی اور سماجی مسائل کے تئیں بیدار ذہنی کے دعوے دار ہیں، بعض نسبتاً خاموش ہیں۔ لیکن بنیادی طور پر یہ تمام لکھنے والے ایک بجھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں، بغاوت کی آگ ٹھنڈی پڑ چکی ہے۔ ان کے یہاں روایت سے انحراف کا مسئلہ اتنی باغیانہ شدت لیے ہوئے نہیں، جیسا کہ پندرہ بیس برس پہلے تھا۔ اس لیے ان سے کسی بڑی جست کی توقع بھی نہیں کی جاسکتی۔ یوں بھی ہر نئی نسل پچھلی نسل سے انحراف کرتی ہے اور اس سے پہلے کے ادب کی بازیافت کرتی ہے۔ پس چونکہ پچھلی نسل شدید طور پر باغیانہ تھی، اس لیے ممکن ہے کہ جدید تر نسل کا انحراف کسی نہ کسی اعتدال کی تلاش میں ہوگا، اور یہ فطری بھی ہے۔ لیکن اس وقت جو بات تشویش ناک ہے وہ اوسط درجے کی ذہنیت MEDIOCRITY کی یلغار ہے، جس کے باعث علامتی اور تمثیلی کہانی کے مقلدین کی تعداد اتنی بڑھ گئی ہے کہ ان کے ہاتھوں اس کہانی کے مستقبل کو شدید خطرہ درپیش ہے۔ اب علامتی تمثیلی کہانی بھی ایک فیشن اور فارمولا بن گئی ہے اور بہت سے نئے لکھنے والوں نے اسے رواجاً اختیار کر رکھا ہے۔ اس سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقیت اور نئی کہانی دونوں کو نقصان پہنچا ہے۔

نئے افسانہ نگار بعض غلط فہمیوں کا شکار ہیں، اور غلط فہمیوں کا ازالہ بے حد ضروری ہے۔ سب سے پہلے تو یہی بات غلط ہے کہ نئے افسانے کا سفر مختصر افسانے کی موت سے شروع ہونا چاہیے۔ یہاں مختصر افسانے سے عموماً غلط معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ ہمارے افسانہ نگار یہ بھول جاتے ہیں کہ مختصر افسانے میں ان کا انحراف کس چیز سے تھا: ترقی پسندی کی خطیبانہ رومانیت، جذباتیت اور فارمولا زدہ کہانی سے، ٹائپ کی سطحیت سے، اخلاقی آدرشوں کے کھوکھلے پن سے، نظریہ بازوں کی اشتہاریت سے، اور خارجی تقاضوں کے تحت زندگی کی ادھوری، سطحی اور یک

طرزِ ترجمانی سے، یا اپنے لاشعور کے نہاں خانوں میں پڑی بھولی بسری کتھا اور کہانی کی روایت سے بھی، جو انسان کے صدیوں کے تجربوں اور ان سے حاصل ہونے والی دانش کا نچوڑ پیش کرتی ہے، انسان کی ازلی اور ابدی الجھنوں کو آئینہ دکھاتی ہے اور اس کی فطرت کے بھیدوں کو فاش کرتی ہے۔ یہ یاد رہنا چاہیے کہ ادب میں کتنی اور کیسی ہی تبدیلیاں کیوں نہ آئیں، ادب کا گہرا رشتہ ہمارے اجتماعی لاشعور کے صدیوں پرانے تقاضوں، نسلی اثرات اور تہذیبی مزاج و افتادِ طبع سے مزور رہے گا۔ چنانچہ ایک ایسے معاشرے میں جو پنچ تنترا اور کتھا سرت ساگر کی دھرتی سے تعلق رکھتا ہو اور جس کی ذہنی تشکیل میں الف لیلیٰ، طلسم ہوش ربا اور حکایات گلستاں کا سفر بھی رہا ہو، نیز جو زمانۂ قدیم سے قصّے، کہانی، حکایت اور داستان کا رسیا رہا ہو، اور جس میں کہانی کی روایت کتھا اور حکایت سے جڑی ہوئی ہو، اس میں کہانی کتنی ہی نئی کیوں نہ ہو جائے، وہ کہانی پن سے کلیتہً دامن کیسے چھڑا سکتی ہے۔ ایسا کرنے سے خدشہ ہے کہ خود کہانی کو نقصان پہنچے گا۔ چنانچہ اردو میں اس وقت یہی ہو رہا ہے۔ بلاشبہ شاعری میں جب مذاق بدلے گا تو ذوق کی تربیت کا تقاضا کیا جائے گا، لیکن کہانی میں اظہار کے مسائل خواہ علامتی ہوں یا استعاراتی، کہانی کا کہانی کے طور پر پڑھا جا سکنا بنیادی بات ہے۔ مثال کے طور پر اس دور کی کسی اہم کہانی کو لیجیے جس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے خواہ وہ قرۃ العین حیدر کی "ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی" ہو یا انتظار حسین کی "کایا کلپ"، مینرا کی "وہ" "سریندر پرکاش کی "بدوشک کی موت"، انور سجاد کی "کونپل"، جوگندر پال کی "رسائی"، خالدہ اصغر کی "سواری" یا بلراج کومل کی "کنواں"، تو ایسی تمام کہانیوں میں یہ خوبی ملے گی کہ یہ علامتی و تمثیلی کہانی کے اعلیٰ ترین تخلیقی تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہیں اور ان میں بنیادی کہانی پن بھی ہے، یعنی ان میں اپنی صنف بیانیہ کی پہچان بھی ہے۔ ان کہانیوں کو، قطع نظر ان کے استعاراتی یا تمثیلی نظام یا تخلیقی معنویت کے، ایک عام کہانی کے طور پر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ لیکن کتنی نئی کہانیاں اس معیار پر پوری اترتی ہیں۔ میرے نزدیک کہانی سے کہانی پن کا اخراج غیر افسانوی عمل ہے اور اس کی مذمت کرنی چاہیے۔ البتہ کہانی سے غیر ضروری رومانیت، جذباتیت یا فارمولا اندیشی کا اخراج تخلیقی عمل کا لازمہ ہے۔ کتنے نئے افسانہ نگار یہ سوچتے ہیں کہ بحیثیت کہانی کار کے ان کی اصل ذمّہ داری کیا ہے۔ علامت یا تمثیل ذرائع ہیں احساسِ حقیقت کے اظہار کے، یہ فن کی ایک سطح ہیں کل فن نہیں۔ اگر تجربے کی شدت یا احساس کی پیچیدگی اس کا تقاضا کرتی ہے کہ اظہار علامتی و تجریدی ہو، یعنی اس کے بغیر بات

کہنی ممکن ہی نہیں، جیسا چھٹے و ساتویں دہے کے بعض افسانہ نگاروں کے یہاں تھا، نیز جو ان کی طرح استعاراتی و علامتی اظہار پر قادر بھی ہوں، تو فبہا، ورنہ کیا ضرور لمی ہے کہ ہر کس و ناکس علامتی تمثیلی انداز میں کہانی لکھے۔ موضوع یا احساس کی بنا پر یا سوچنے کے رویے کے تقاضے کے طور پر یعنی اگر تخلیقی جواز ہو تو علامتی پیرایۂ بیان ناگزیر تسلیم کیا جا سکتا ہے، ورنہ اگر ہر بوالہوس حسن پرستی شعار کرنے لگے تو آبروئے شیوۂ اہلِ نظر کا جاتے رہنا سامنے کی بات ہے۔ چنانچہ ہر افسانہ نگار کا بغیر کسی تجرباتی یا تخلیقی جواز کے علامتی انداز اختیار کرنا نئے افسانے کے حق میں مضر ثابت ہو رہا ہے۔ یہ بھی خاطر نشاں رہنا چاہیے کہ صرف شدید طور پر تخلیقی تناؤ TENSION میں جکڑا ہوا ذہن ہی استعاراتی و تمثیلی وسائل کو فنی اعتبار سے اطمینان بخش طریقے پر برت سکتا ہے، ورنہ کہانی الفاظ کا گورکھ دھندا ہو کر رہ جاتی ہے، اور اپنا منہ چڑانے لگتی ہے۔ مختلف الجہات استعاروں کے ذریعے یا علامتی و تمثیلی پیرایے میں محسوسات یا تجریدات کو اس طرح بیان کرنا کہ کہانی کا حق بھی ادا ہو جائے اور استعاراتی معنویت بھی ابھر آئے، ہر لکھنے والے کے بس کی بات نہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ نیا افسانہ لکھنا نہایت آسان ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ لکھنا شعر گوئی سے زیادہ مشکل ہے۔ ان دنوں اس بات سے تکلیف ہوتی ہے کہ مقلدین کی بھیڑ میں ان لوگوں کی آواز بھی کھو سی گئی ہے جنھوں نے اردو افسانے نئے تجربوں کی تازگی دی تھی اور اسے نئی منزلوں کی طرف بڑھایا تھا۔ موجودہ حالات میں اس بات پر ضرور غور کر لینا چاہیے کہ اگر نئی کہانی کہانی نہیں ہے تو پھر یہ کیا ہے؟ بعض حضرات تو اس کا کوئی دوسرا "اچھا سا" نام ڈھونڈتے پھرتے ہیں کیونکہ ایسی ناپختہ تحریروں کو نہ کہانی کہا جا سکتا ہے نہ انشائیہ، اگرچہ ایسے افسانوں میں جو کوشش ملتی ہے، وہ انشاپردازی ہی کی ذیل میں آتی ہے۔ دراصل تقلید کے جوش میں یاروں نے بستیاں بہت دور بسالی ہیں اور کہانی کے بنیادی تقاضوں ہی کو فراموش کر دیا ہے یا پیرایۂ اظہار یا وسیلۂ بیان ہی کو مقصود بالذات سمجھ لیا ہے۔ اردو افسانے میں اس وقت زیادہ تعداد ایسے لکھنے والوں کی ہے، جن کے فکر و احساس میں چونکہ تازگی کی آگ نہیں، اس لیے ان کے پاس نئے تجربوں کے فنی ادراک پر قادر تازہ کار نظر بھی نہیں۔ استعاراتی یا علامتی اظہار لفظوں، علامتوں، یا مجردات کا ڈھیر لگانے کا نام نہیں، نہ ہی یہ صنعتِ اہمال میں لفظوں کے بے ہنگم استعمال کا نام ہے۔ ایسی تحریروں کو نہ افسانہ کہا جا سکتا ہے نہ انشائیہ نہ کچھ اور۔ ایسی تحریروں کو کوئی ادبی درجہ دینا بھی شاید ادبی دیانت داری کے خلاف ہوگا۔ ان حضرات سے درخواست کرنی چاہیے کہ وہ علامتی و

تمثیلی طریقۂ اظہار اختیار کرنے کے بجائے سیدھی سادی کہانی لکھیں، کیونکہ علامتی یا تمثیلی کہانی ہی توکل کہانی نہیں۔ سیدھی سادی کہانی کی گنجائش بہر حال ہمیشہ رہے گی، کیونکہ یہ انسانی فطرت کے ایک بنیادی تقاضے کو پورا کرتی ہے، اور اس کی ضرورت ہمیشہ محسوس کی جاتی رہے گی۔ علامتی/استعاراتی کہانی صرف ان فن کاروں کے لیے ہے جن کے تجربات یا حسی رویّے بالواسطہ OBLIQUE پیرایۂ بیان کا تقاضا کرتے ہوں یا جن کے پاس کہنے کو کچھ ایسی بات ہو جو بیانیہ کے کسی دوسرے انداز میں نہ کہی جا سکتی ہو، ورنہ دوسروں کے لیے بیانیہ NARRATIVE کی وسیع دنیا ہے جس کو نظر انداز کرنے سے کہانی کو بھی اور زبان کو بھی نقصان پہنچنے کا احتمال ہے۔